

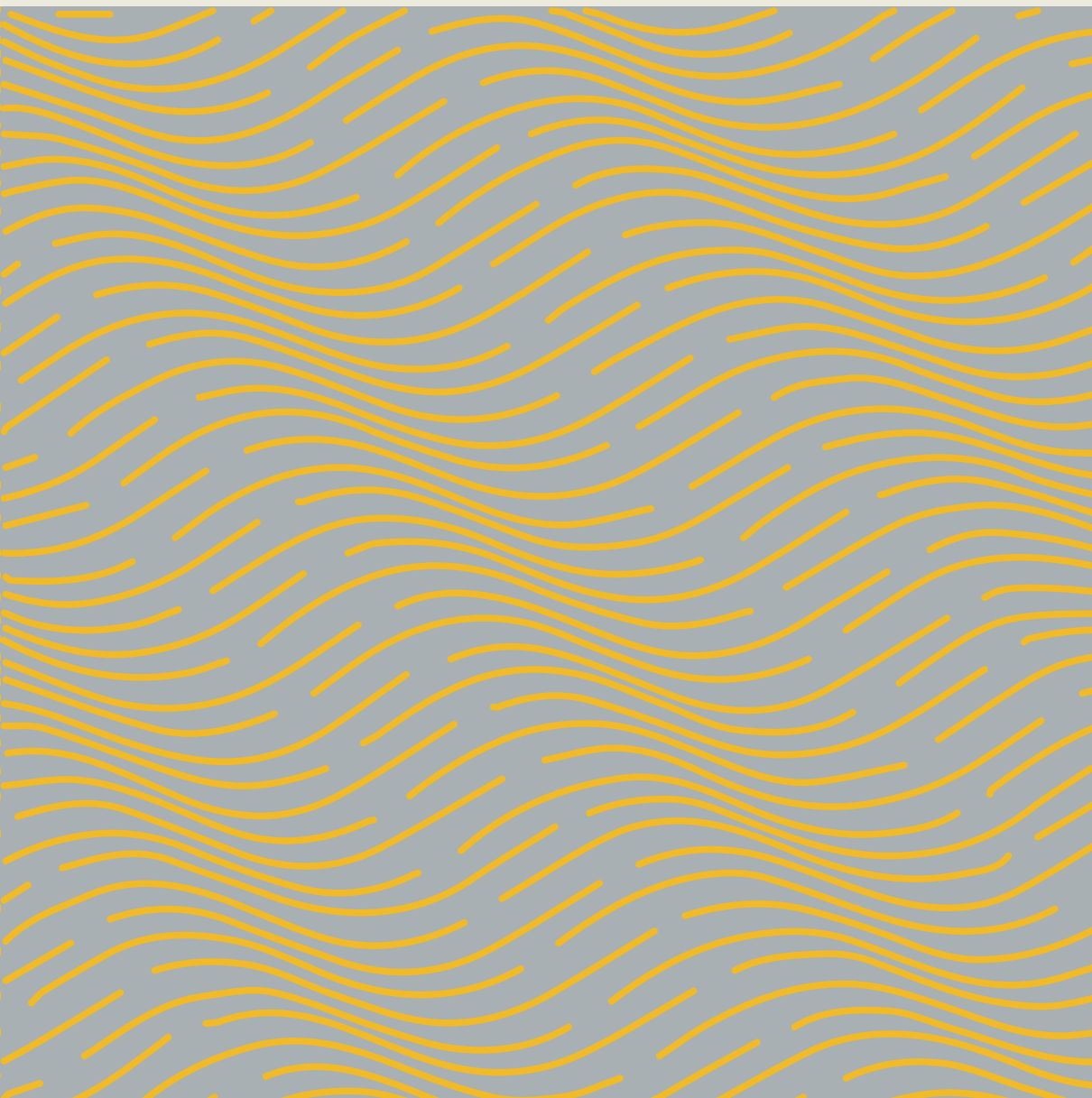
RASSEGNA IBERISTICA

[online] ISSN 2037-6588
[print] ISSN 0392-4777



Vol. 39 – Num. 106
Dicembre 2016

Edizioni
Ca'Foscari



Rassegna iberistica

[online] ISSN 2037-6588

[print] ISSN 0392-4777

Direttore
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/>

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini †

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernandez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

Stampa Logo srl, via Marco Polo 8, 35010 Bogoricco (PD)

© 2016 Università Ca' Foscari Venezia

© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



PEER-REVIEWED

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

A Giuseppe Bellini

Alla stesura definitiva di questo numero di *Rassegna iberistica* è mancata la lettura saggia, generosa, competente e insieme affettuosa del professor Bellini. Anche dopo il suo trasferimento a Milano, il professore veniva regolarmente alle riunioni della redazione e quando pochissimi anni fa ci annunciò che non gli era più possibile garantire la sua presenza, tutti fummo colti da un sentimento d'abbandono e di sconcerto: finiva un'epoca e ci sentivamo disorientati; anche se sapevamo che la sua supervisione non sarebbe mai venuta meno, egoisticamente avremmo voluto saperlo ancora a Venezia per quei brevi periodi, insieme alla Signora Stefania nel loro appartamento di San Fantin. Capivamo che quelle scale ripide erano ormai impraticabili (lo erano anche per molti di noi seppure un po' più giovani), ma ci era difficile accettare che da quel momento ci sarebbero mancate quelle presenze così importanti. Senza renderci conto ci comportavamo (e non era certo la prima volta) da 'ragazzi viziati'. Né ci venne mai da pensare che qualsiasi altro maestro, che pure godesse di una piccolissima parte del prestigio scientifico del professor Bellini, fin dal primo giorno del suo trasferimento avrebbe ritenuto giusto che fossimo noi a spostarci di sede per i consigli di redazione di una rivista che lui stesso aveva fondato e sostenuto scientificamente e materialmente per tanti anni.

Esattamente tre anni fa, l'8 ottobre 2013, il CNR onorava il novantesimo anniversario di Giuseppe Bellini con una giornata di riflessione sulla sua straordinaria opera di studioso e di docente. L'iniziativa che, casualmente o per sconosciute coincidenze astrali, giungeva a pochi giorni dalla chiusura dei festeggiamenti dei novant'anni del CNR, aveva per titolo due versi di Sor Juana Inés de la Cruz: *Cuando quiero hallar las voces / encuentro con los afectos*, e quegli stessi versi costituivano il titolo del volume che amici, colleghi e discepoli gli dedicarono in quell'occasione. Un volume di quasi 700 pagine che tuttavia non era bastato a raccogliere le innumerevoli testimonianze giunte da ogni parte del mondo, e perciò era stato affiancato da un volume in formato elettronico che s'ispirava a sua volta a un verso del Inca Garcilaso, *El que del amistad mostró el camino*. Il riferimento a due classici tra i più amati e profondamente studiati da Giuseppe Bellini era parso a tutti commovente oltre che opportuno, soprattutto per quel richiamo all'amicizia e in particolare all'amicizia che lega una comunità di studiosi che si ispirino a scelte condivise e ad esperienze di studio e di vita comuni. Per più di sessant'anni Giuseppe Bellini era stato colui che aveva aperto non solo ai suoi numerosi allievi ma a quanti colleghi e amici avevano la fortuna di condividere con lui la passione per la letteratura, il cammino della ricerca e insieme dell'amicizia umanistica. Il suo esempio ha indirizzato tre generazioni di studiosi ad un lavoro filologico rigoroso e severo, che si svolgeva però in un clima di assoluta disponibilità, di solidarietà generosa nei confronti di chiunque avesse bisogno dell'aiuto e del consi-

glio del Maestro. Si sondavano le profondità delle lingue e delle parole, per scoprire idee e sentimenti, non solo nelle pagine.

I suoi studi avevano aperto e ampliato orizzonti sconosciuti non solo in Italia ma in Europa e nel Nordamerica e in certo senso persino nei paesi dell'Ispanoamerica, che a metà del secolo scorso erano ancora ligi ad un modello di ricerca che, saldando la storia letteraria alle storie nazionali, prendeva le mosse dal XIX secolo ed era relativamente indifferente sia alla letteratura coloniale sia alle culture precolombiane, a dispetto della loro prepotente presenza nelle avanguardie poetiche e nei capolavori dei grandi narratori del Novecento. Quei poeti e quei narratori che, vincitori di Nobel o di altri prestigiosissimi riconoscimenti internazionali, giungevano a Ca' Foscari soprattutto come 'amici' del professor Bellini, trattavano familiarmente anche i suoi giovani colleghi e i suoi allievi. Ed era ancora una volta una festa dello spirito.

A Lui è dedicato non solo questo numero della *sua Rassegna iberistica*, ma l'intera futura pubblicazione di questa rivista che è parte della Sua ricchissima eredità: abbiamo avuto la straordinaria fortuna di raccoglierla, sarà nostro compito svilupparla e diffonderla nel modo più degno e responsabile.

La Redazione di *Rassegna iberistica*

Sommario

Vittorio Bodini ispanista e traduttore

Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo

Nancy De Benedetto 227

Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo

Veronica Orazi 245

«La mañana del búho» de Claudio Rodríguez

La voz del (des)conocimiento poético

Alessandro Mistrorigo 267

Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis

Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro

José Martínez Rubio 289

Sombras de lo real

La relación entre las artes en el diálogo entre la pintura de Antonio López y el documental de Víctor Erice

Antonio Monegal 307

«Fruta podrida»

La escritura descompuesta de Lina Meruane

Beatriz Ferrús 325

De escrituras y artificios en la ficción latinoamericana actual

Eduardo Ramos-Izquierdo 337

NOTE

Mercè Rodoreda

Entre la autobiografia y lo ficcional

Laura Zurma

355

RECENSIONI

Elvira, Javier (2015). *Lingüística histórica y cambio gramatical*.

Madrid: Síntesis, pp. 292

Ignacio Arroyo Hernández

363

Pons Rodríguez, Lola (2016). *Una lengua muy larga. Cien historias curiosas sobre el español*. Barcelona: Arpa, pp. 251

Florencio del Barrio de la Rosa

367

Alvar Ezquerro, Manuel (2014). *Lo que callan las palabras. Mil voces que enriquecerán tu español*. Madrid: JdeJ Editores, pp. 331

Rocio Luque

371

Enríquez Gómez, Antonio (2015). *Academias morales de las Musas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos, pp. 654, pp. 606

Felice Gambin

375

Song, H. Rosi (2016). *Lost in Transition. Constructing Memory in Contemporary Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 212

Enric Bou

379

Mayorga, Juan (2014). *Teatro sulla Shoah. Himmelweg – Il cartografo – JK*. Studio e trad. di Enrico Di Pastena. Pisa: ETS, pp. 253

Elide Pittarello

383

Quintana, Lluís (2016). *Caminar per la vida vella*.

***La memòria involuntària en la literatura i l'art*.**

València: Publicacions Universitat de València, pp. 347

Enric Bou

387

Jiménez Varea, Jesús (2016). *Narrativa gráfica*.

***Narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 193**

Alice Favaro

391

**Mallorquí-Ruscalleda, Enric; Pérez Preciado, Sandra (2015).
La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80.
Zaragoza: Pórtico, pp. 282**

Gloria Julieta Zarco

395

**Havilio, Iosi (2015). *Pequeña flor.*
Buenos Aires: Penguin Random House, pp. 128**

Alice Favaro

397

**Poletti, Syria (2016). *Strano mestiere. Cronaca di un'ossessione.*
Trad. di Milton Fernández. Milano: Rayuela Edizioni, pp. 289**

Silvana Serafin

401

**Marnoto, Rita (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral
a Camões.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 734**

Manuel G. Simões

405

**«Veneza» (2015). Versão de Antero de Quental ilustrada com gravuras
de Harry Fenn, P. Skelton, Edward Whymper Senior. Organização,
introdução e notas de Andrea Ragusa. Lisboa: Pianola 10, pp. 104**

Alessandro Scarsella

407

**Margarit, Joan (2015). *Poesie (antologia personale).*
Ed. it., trad. e cura di Manuele Masini. Follonica: AlleoPoesia, pp. 147**

Patrizio Rigobon

409

**Veny, Joan-Ramon (2015). *Criticar el text. Per a una metodologia
de l'aparat crític d'autor.* Lleida: Aula Màriu Torres,
Pagès Editors, pp. 213**

Marc Sogues Marco

413

**Brotons Capó, Magdalena (2014). *El cine en Francia, 1895-1914:
Reflejo de la cultura visual de una época.*
Santander, etc.: Genuve Ediciones, pp. 310**

Sara Antoniazzi

417

Pubblicazioni ricevute

421

Vittorio Bodini ispanista e traduttore

Il rapporto con Casa Einaudi e la lingua di Juan Goytisolo

Nancy De Benedetto

(Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», Italia)

Abstract An analysis of the fascinating correspondence exchanged between Vittorio Bodini and Einaudi Editori, starting in postwar Italy and lasting until 1970. The work focuses on two main perspectives of analysis. First, the long-term plan that he organized, being this relationship one of the most prolific and important for the presence of translated Spanish literature in Italy during the twentieth century. Secondly, an interesting critique found in the Archivio Vittorio Bodini, that underlines, according to his cultural position, the approach of the translator to a particular element: the plurilingualism in the work of Juan Goytisolo.

Sommario 1 Il rapporto con Einaudi. – 2 Libri pubblicati e preparazioni interrotte. – 3 Una recensione sulla traduzione.

Keywords Archives. Vittorio Bodini. Spanish translations. Einaudi. Plurilingualism.

1 Il rapporto con Einaudi

La corrispondenza con la Casa torinese documenta l'intensa attività di ispanista che Vittorio Bodini svolse per più di vent'anni (Dolfi 2015), alternando i rapporti con i diversi einaudiani che si occuparono di cose spagnole, da Natalia Ginzburg e Daniele Ponchiroli, a Calvino, a Luciano Foà, a Davico Bonino e altri. Complessivamente il corpus di questa corrispondenza si colloca al centro del panorama nazionale perché fra le traduzioni pubblicate, i progetti accantonati, i consigli inascoltati, i pareri di lettura, lo scambio di notizie e opinioni, consegna l'intera evoluzione dei rapporti tra le letterature di lingua spagnola e l'editoria italiana della seconda metà del secolo scorso, almeno fino alla prima metà degli anni Settanta.¹

¹ I primi cinque paragrafi di questo contributo sono parzialmente ripresi dalla mia «Introduzione» (De Benedetto, Ravasini 2015, pp. 7-11). L'Archivio Einaudi (d'ora in avanti AE), ha sede presso le Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato di Torino. Le carte bodiniane hanno una consistenza di 604 fogli numerati contenuti all'interno della cartella 24, «Corrispondenza con autori italiani», fascicolo 363. Di piccola consistenza sono i fascicoli 1025 e 1026 della

Il momento storico in cui iniziò a pubblicare Bodini rappresenta un passaggio importante in cui la Spagna arrivò in Italia attraverso libri programmati per una divulgazione che si dirigeva ad un pubblico di massa medio e medio alto, affrancandosi da una produzione che in precedenza era stata profondamente divisa in cultura alta e bassa, in libri, le traduzioni degli anni venti e trenta, classificabili grosso modo come best seller o classici di tutti i tempi: Blasco Ibáñez, per intenderci, e *Don Chisciotte* (cf. De Benedetto 2012, pp. 65-70). Dal secondo dopoguerra in poi, cambia l'industria editoriale a misura che cambiano la capacità di accoglienza e l'offerta culturale del paese. Le traduzioni non occupano più solo lo spazio primario in cui si risentiva di una forte carenza di libri a stampa, ma diventano voci modulate di un maturo Novecento da importare e finalmente, con la coscienza di un qualche pesante ritardo, impostare culturalmente per i decenni successivi. Così avvertirono questa rappresentatività di svolta, potremmo dire, gli intellettuali di quella terza generazione tanto significativamente descritta da Oreste Macrì e Anna Dolfi. La generazione dei Bodini, Bigongiari, Luzi, Sereni, naturalmente Macrì, quasi tutti poeti e scrittori, quelli della 'comparatistica fatta prassi', che condividevano la vocazione europea ed esprimevano, con produzioni di lavoro di imponente mole, quel che dopo di loro non sarebbe più stato espresso con tanta necessità, ovvero l'inestricabilità dei rapporti tra letteratura, critica e traduzione (cf. Dolfi 2004, pp. 13-14). La Spagna, d'altro canto, solo negli anni Quaranta usciva da una marginalità culturale che l'aveva relegata, nelle decadi precedenti, ad un ruolo molto secondario ed episodico nell'orizzonte culturale del Novecento occidentale; per la prima volta, dopo il disastro del '39, si iniziarono a tradurre opere e autori che significativamente contenevano una poetica condivisa del presente. I promotori, legati ai progetti editoriali più attenti alle cose di Spagna, alla precoce assimilazione di Lorca e degli altri poeti della Generazione, furono in quegli anni Elio Vittorini e Carlo Bo, che con Macrì progettano le programmazioni di Bompiani, Rosa e Ballo, Ugo Guanda, Lerici, Garzanti. La Spagna stava entrando nella mitologia fondativa della cultura europea, e lo faceva attraverso la proiezione della sua poesia e delle sue

cartella «Recensioni», relative alla prima pubblicazione del *Chisciotte* del 1957 e alla terza, del 1972. Poche sparse e alcuni pareri di lettura specificamente richiesti per la collana, sono nella cartella che contiene i documenti dei «Gettoni». Qui ci occuperemo solo dell'epistolario, di cui l'altro fondo importante è presso l'Archivio Vittorio Bodini dell'Università di Lecce (AVB d'ora in avanti), depositato in copia presso l'Archivio Centrale dello Stato ed edito in *Inventario cartaceo* a cura di Paola Cagiano de Azevedo, Margherita Martelli e Rita Notarianni (1992). In questo archivio le lettere con Casa Einaudi, indicizzate secondo un criterio cronologico e secondo il nome del destinatario, sono più di un centinaio e portano come prima data il 1945. Si tratta per lo più di duplicati di quelle conservate a Torino, ma non ho fatto un confronto sistematico. Le citazioni riporteranno la sigla dell'archivio e tre numeri nel caso dell'AE, indicanti la cartella o busta, il fascicolo e il foglio; per l'AVB, riporterò la data dei documenti.

province sconosciute in cui la generazione di Bodini riconobbe subito un Novecento profondamente comune:

Lorca è come Manolete [scrive Bodini nel '47], che soggiogava il suo toro al punto da potergli accarezzare le corna e voltargli le spalle e fare con esso tutti i giochi che gli piacesse. Il toro di Lorca è l'Europa. E mentre noi vaghiamo ciechi nell'interno delle nostre stesse midolla, il sangue, e gli oggetti dei suoi canti erano cose terribilmente vere e assolute. No, non è l'Andalusia, è la coscienza che l'Europa s'è ormai ridotta a quell'ultimo dimenticato baluardo; sono tutte le regioni d'Europa che gridano vendetta nell'Andalusia di Lorca. (Bodini 2013, p. 79)

In questi anni iniziava a prendere forma un tipo di europeismo mediterraneo e meridionalista che avrebbe avuto esiti importanti nella produzione del poeta che fuse intimamente il barocco salentino e quello spagnolo; iniziava anche una connessione progettuale molto prolifica che avrebbe legato a quel Salento la Sicilia di Sciascia nella costituzione di un ampio rapporto tra centro e periferie che culminerà in una produzione abbondante di libri, collane e linee editoriali (Moliterni 2011).

Dagli anni Cinquanta in poi e a circa dieci anni dalla prima pubblicazione delle *Poesie* di Lorca in Italia (Guanda 1940), e delle antologie di teatro e di prosa di Bompiani (1941), Einaudi, editore tradizionalmente poco attratto dalle letterature di lingua spagnola, da un incerto rapporto con Macrì passò, in una generale politica di consolidamento industriale, alla collaborazione esclusiva con Bodini. Per tutta la decade successiva proprio questo sodalizio segnò l'inizio di una esplicita volontà di acquisizione delle letterature di lingua spagnola al canone dei testi tradotti più importanti del Novecento che furono selezionati tra i classici del Siglo de Oro e gli autori contemporanei. Il progetto metteva in campo in prima traduzione o in ritraduzione, opere di cui si proponeva un'ascesa qualitativa verso una lingua di arrivo che fosse stilisticamente lontana dalla legnosità e dalla retorica classicheggiante delle traduzioni; quindi, e forse in prima istanza, che tendesse alla restituzione dell'integrità dei testi di origine, che, è noto, durante tutta la prima metà del secolo e anche oltre, venivano abitualmente tagliati e facilitati a seconda delle diverse esigenze editoriali.

Relativamente ai titoli spagnoli, per un paio di decenni Einaudi li aveva quasi ignorati, tanto da avere in catalogo fino agli inizi degli anni Cinquanta solo *Le novelle esemplari*, del 1943, tradotte da Renata Nordio. Nel 1952, dunque, con le traduzioni bodiniane entrarono in catalogo gli spagnoli, secondo un programma basato su diverse strategie: innanzitutto l'acquisizione di autori importanti, non necessariamente in prima traduzione, con l'intenzione però di farli figurare in una biblioteca universale e innovativa dal punto di vista del trattamento dei testi. Lorca infatti era

stato già ampiamente proposto in italiano negli anni precedenti;² riceveva ora in Casa Einaudi, però, una sorta di finale consacrazione perché se ne pubblicarono tre titoli nello stesso anno e si collocò il *Teatro nei Millenni*, la collana dei classici della letteratura mondiale di tutti i tempi. Gli altri libri inseriti nel piano editoriale furono il *Lazarillo*, che però fu pubblicato solo nel 1972, il *Don Chisciotte* e un *Teatro completo* di Cervantes, inedito ad oggi in Italia, che, pur essendo stato messo in cantiere più volte per volere dell'Editore, non fu mai realizzato perché di fatto fu interrotto nel 1954 per dare una urgente precedenza al *Chisciotte* e perché non piaceva a Bodini, che aveva controproposto una ritraduzione degli *Intermezzi*, di cui esisteva e circolava all'epoca quella di Alfredo Giannini pubblicata da Rocco Carabba nel 1915. Tra i classici, dunque, si cercava anche di pubblicare degli inediti e, oltre l'*Amadigi di Gaula*, che affidarono a Gasparetti nel 1965, ricorre nella corrispondenza un'antologia di Góngora, e, più volte menzionata, una *Lozana andaluza* che neanche fu mai effettivamente messa in lavorazione.

Non molto diversa fu la strategia di acquisizione dei poeti contemporanei, che vennero sistemati e tesaurizzati in una monumentale antologia, quella dei poeti del '25, i poeti 'del Terribilismo e della rivolta' o del surrealismo spagnolo, come inizialmente si pensava di intitolarla: doveva essere innanzitutto diversa dalla generica antologia della *Poesia del Novecento* che Macrì aveva pubblicato nel '52 per Guanda. In realtà Einaudi già qualche anno prima aveva tentato, dopo la pubblicazione di un contrastato *Fiore del verso russo*, a cura di Renato Poggioli, di mettere in programma un *Fiore del verso spagnolo* e lo aveva chiesto a Vittorini. Questi aveva rifiutato perché rispetto alla competenza e al lavoro di anni dello slavista emigrato negli Stati Uniti, non voleva incorrere in una più che prevedibile improvvisazione e così il progetto spagnolo venne accantonato (cf. Mangoni 1999, p. 570) fino all'antologia bodiniana, che nel '63, infine, si intitolò ad una categoria teoricamente nuova nella letteratura spagnola, il Surrealismo, da cui furono successivamente tratti i volumetti *Degli angeli* di Alberti (1966), *Versione Celeste* di Larrea (1969) e *Giacinta*

2 La poesia di Federico, prima delle *Poesie* a cura di Carlo Bo per Guanda del 1940, era circolata variamente in rivista nel decennio precedente. Poi fu pubblicato il volume di Bompiani a cura di Vittorini del 1942 (che contiene anche *Il lamento* e il *Dialogo dell'amargo*); *Donna Rosita nubile* di Guanda, a cura di Macrì è del 1943; *Yerma*, a cura di Carlo Bo, per Rosa e Ballo, del 1944; poi uscirono i volumi del 1946, ovvero *La casa di Bernarda Alba* e *Mariana Pineda* (con *La zapatera prodigiosa* e *l'Amore di don Perlimplín con Belisa*), pubblicato dalla Società Editrice Torinese a cura di Mario Puccini, la *Mariana Pineda* a cura di Oreste Macrì per Guanda, su traduzione di Albertina Baldo. Sulla fortuna di Lorca in Italia si dà qui una sintesi utile solo per fissare una cronologia editoriale che aiuti a contestualizzare i lavori di Bodini, mentre si rinvia all'esaustivo contributo di Laura Dolfi (1999). «Considerazioni sulla prima fortuna di Federico García Lorca in Italia (al 1946)». In: Dolfi, Laura (a cura di), *Federico García Lorca e il suo tempo*. Roma: Bulzoni, pp. 415-450.

di Moreno Villa (1972). Tra i narratori contemporanei, l'opera di traduzione di Bodini si limitò a Juan Goytisolo (*Fiestas*, 1959), ma va detto che l'impulso che diede come consulente fu molto importante, come emerge sia dall'epistolario che dai pareri di lettura per numerosi libri e autori, da *Nada* di Laforet,³ al *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, a *Fiestas al Noroeste* di Ana María Matute, a Pío Baroja, a Borges e, tra i grandi ispanoamericani, ad un autore che sarebbe rimasto per sempre in esclusiva alla Casa torinese, molto precocemente segnalato proprio da Bodini nel 1961:

Ho scoperto un buon narratore argentino, non è un genio, ma è un cavallino fresco, come stile tra Borges e Dylan Thomas: [...] si chiama Julio Cortázar e ha pubblicato *Bestiario* e *Las armas secretas* nell'Editorial Sudamericana di Buenos Aires. (AE, 24, 363, f. 351)

Come Bodini fosse stato introdotto in Casa Einaudi non è dato sapere; resta degli inizi, che risalgono al luglio del 1945 fino alla fine del decennio, solo una esigua e sporadica corrispondenza con Giulio Einaudi e Carlo Muscetta a cui si suppone avesse mandato la traduzione del *Lazarillo de Tormes*. Il carteggio diventa fitto ed è ordinatamente archiviato a partire dall'estate 1951 in poi, quando chiesero a Bodini una prova di traduzione del teatro di Lorca, con l'idea di pubblicarlo completo (AE, 24, 363, f. 14); all'epoca nei cassetti dell'editore giaceva già da almeno quattro anni quella traduzione del *Lazarillo de Tormes* di cui stranamente non si parlerà più nelle lettere ma che, anzi, verrà quasi dimenticata.⁴ Ritrovata poi, dopo la morte dello studioso salentino, sarà tra le cose pubblicate postume e curate da Oreste Macrì nel 1972 per volontà di Antonella Minelli, moglie di Bodini. Il dattiloscritto della traduzione esiste, a differenza del *Chisciotte*, di cui scarseggiano i materiali preparatori, ed è conservato presso l'AVB. È abbastanza scontato osservare che i testi di cui si conservano i materiali di lavoro sono quelli che non furono pubblicati in vita da Bodini, mentre degli altri era stato distrutto tutto o quasi tutto, dalle prove di traduzione, alle annotazioni, alle bozze. Dopo il *Lazarillo*, e contemporaneamente al teatro di Lorca, il teatro di Cervantes tornò ricorrentemente, durante le diverse epoche della collaborazione con la Casa, ma non arrivò ad essere mai realizzato. Il progetto non piaceva a Bodini perché lo riteneva poco interessante e di livello letterario inferiore rispetto all'intera produzione di Cervantes; cercò dunque di contrastarlo da subito, proponendo in cambio, tra il '52 e il '54, inizialmente un'antologia di *Intermezzi* di autori

3 A Bodini non piacque mai, purtroppo, Juan Marsé, di cui sconsigliò decisamente la pubblicazione di *Encerrados con un sólo juguete*, del 1960.

4 La vicenda, appare menzionata in maniera molto sporadica in AE, in una lettera dell'estate del 1951 e poi già tra le ultime che compongono la cartella 24, del 13 aprile 1972.

del Seicento e del Settecento, tra cui Quiñones de Benavente, Lope de Rueda, Cervantes, Ramón de la Cruz, Tirso de Molina (AE, 24, 363, f. 60); poi una nuova traduzione dei soli *Intermezzi* cervantini, quindi un volume composto prima da otto, poi da quattro commedie più gli *Intermezzi*. La programmazione di un volume così concepito fu interrotta nel '54 perché fu data precedenza assoluta alla traduzione del *Quijote*; sarà riattualizzata diverse volte fino al 1966, quando Bodini dichiarò piuttosto esplicitamente di non volersi dedicare ad una impresa tanto impegnativa quanto spreca-ta, in certa misura. Alla fine quindi si farà un volume di *Intermezzi*, che, per quanto risulti ad oggi, tra fonti d'archivio e libri editi, sono le uniche composizioni teatrali cervantine che abbia mai effettivamente tradotto, e, come il *Lazarillo*, sarà pubblicato postumo.

In effetti è più che probabile che la volontà di stampare un volume del teatro cervantino completo nascesse per diverse motivazioni: innanzitutto in Casa Einaudi c'era molto interesse per il teatro in genere e per quello spagnolo in particolare; poi si tendeva anche a canonizzare gli autori tradotti attraverso la pubblicazione intensiva di singole opere e opere complete. Così era avvenuto per il teatro di Lorca infatti, i cui diritti sulla poesia erano stati acquisiti da altri editori, ma di cui uscirono per Einaudi nel solo '52 i *Capolavori* negli *Struzzi*, *Il teatro* per i *Millenni*, *Nozze di sangue* per la *Collezione di Teatro*; così avverrà per l'antologia dei *Surrealisti*, e allo stesso modo si pensò di pubblicare anche Cervantes, con il *Chisciotte* e con un volume del teatro completo. Una terza esigenza era anche quella di pubblicare delle opere inedite e, del teatro di Cervantes, proprio gli *Intermezzi* erano stati già tradotti e più volte ristampati da Alfredo Giannini per Rocco Carabba, così da essere pienamente circolanti ancora negli anni Cinquanta.⁵ L'editore, infine, aveva bisogno di avere delle persone di riferimento per l'ispanistica: prima di Bodini, aveva un rapporto di collaborazione non esclusiva con Vittorini e con Oreste Macrì. Con il primo, direttore dei *Gettoni*, è noto che Einaudi avesse da tempo e continuò ad avere a lungo un rapporto condiviso con Bompiani; con Macrì cercarono di mantenere i contatti tentando una triangolazione, basata su una differenziazione tra i generi di competenza che si rivelò molto poco praticabile e si risolse, nei fatti, in favore di Bodini proprio a partire dalla traduzione del *Don Chisciotte*.

Va detto che di quest'opera erano stati chiesti nel 1950 dei saggi di traduzione a Macrì che non furono apprezzati in consiglio di redazione poiché si rifacevano ad una lingua che ritennero poco viva e veteroletteraria.⁶ Nel

5 La prima edizione è del 1915, la seconda del 1926; la stessa fu stampata nel 1943 anche dal Regio Istituto di Urbino.

6 Sulla letterarietà della lingua delle traduzioni e specificamente al caso del *Chisciotte*, rinvio al mio, «Vittorio Bodini traduttore del *Chisciotte*» (De Benedetto, Ravasini 2015, pp. 97-117).

'52 ancora la trattativa procedeva lentamente e tra molte incertezze, fino a quando si decise di rimandare usando molta accortezza nei confronti di Macrì e fare in modo che il progetto venisse dimenticato per qualche tempo, per affidarlo infine a Bodini, che in quegli anni era molto interessato alle traduzioni e alla collaborazione con la Casa perché era in ritardo con l'affermazione della propria posizione professionale e aveva necessità anche di tipo economico. Per questo, quando sulla vicenda gli fu chiesto di esprimersi, manifestò più di qualche risentimento sull'incertezza dei rapporti e sull'incarico della traduzione del romanzo di Cervantes, come si legge in una lettera del 26 ottobre 1952:

Non capisco perché non glielo abbiano affidato un anno fa... La casa non aveva a quel tempo un ispanista di fiducia, e affidarglielo ora, dopo che è uscito il mio Lorca, significa che non lo ha neanche ora. Tanto più che il *Don Chisciotte* è più importante del Teatro di Cervantes: ne deriverebbe una ridicola gerarchia anche pei traduttori. (AE, 24, 363, f. 83)

Con la traduzione del *Quijote*, che durò tre anni e fu pubblicata nel luglio del 1957, si risolsero tutti i residui dubbi in favore di Bodini, che nel '59 chiese anche di essere assunto come redattore: il suo ruolo professionale era ancora piuttosto insoddisfacente, viveva in Puglia e si sentiva molto isolato. Anche se la richiesta non venne accolta, acquisì negli anni un ruolo organico e la collaborazione sporadica e condivisa, si trasformò nel 1960 in un contratto di consulenza a carattere esclusivo per la letteratura spagnola moderna e contemporanea. Tale consulenza, si legge nella proposta formalizzata da Luciano Foà, escludeva «qualsiasi collaborazione [...] nello stesso campo, all'attività di altri editori» (AE, 24, 363, f. 308). In realtà la Casa pretendeva solo il diritto alla prima opzione, perché Bodini pubblicò in seguito diverse cose importanti con altri; per le poesie di Salinas, che tradusse e curò per Lerici nel 1964, così come per gli scritti di Aleixandre su Picasso, stampati con All'insegna del pesce d'oro, chiese ed ottenne il permesso, che Davico Bonino gli negò invece per i sonetti di Quevedo che Folco Portinari gli aveva chiesto per l'editore Fogola (AVB, 4 marzo 1966). Rafael Alberti è un caso a parte perché i diritti li aveva tutti Mondadori, che, però, è noto, aveva sempre avuto ottimi rapporti con la Casa torinese e, sebbene non siano chiari i termini della cessione del proprio ispanista traduttore per *Roma pericolo per viandanti* e per le *Poesie*, pubblicate tra il '64 e il '66, è certo che nella trattativa entrò l'esclusiva per Einaudi dello scorporo *Degli angeli* dall'*Antologia dei surrealisti* (AVB, 27 luglio 1965).

2 Libri pubblicati e preparazioni interrotte

Credo che le carte einaudiane siano importanti per i libri che sono stati stampati e per quelli che non lo sono stati, e il corpus stesso dell'epistolario potrebbe diventare un volumetto interessante, ma per il momento non è possibile pensare di allestirlo perché la Casa Editrice ha in programmazione l'edizione dei propri archivi, che, pertanto, si possono solo citare e riportare indirettamente ma non riprodurre neanche in copia o fotografia.⁷ Dalle lettere e tra le righe emerge l'intero percorso biografico di Bodini, accompagnato da autori e libri che sono stati pubblicati o si sono persi in un vuoto di corrispondenza o per la mancanza di un'ultima parola, come quella di Gianfranco Contini che non arrivò mai su un volume, pur auspicato ricorrentemente e definito formalmente, tra il '54 e il '55, sulla stilistica di Dámaso Alonso; stesso destino toccò ad un caso anche più interessante dal punto di vista letterario: *Cómo se hace una novela* di Miguel de Unamuno, per il quale erano stati stabiliti i contatti per i diritti nel 1961 e che Bodini aveva caldeggiato particolarmente in una segnalazione che è utile riprodurre qui parzialmente:

Tale libro è sconosciuto anche agli spagnoli. Lo scrisse in Francia ai tempi del suo esilio sotto de Rivera, ma supera naturalmente di gran lunga l'occasione storica ed è in realtà il romanzo dell'esilio e delle dittature. Glossa fra l'altro le lettere di Mazzini e Judit Sidoli (è valorizzato in Italia tale epistolario?). In Francia fu tradotto da Jean Cassou e pubblicato sul *Mercure de France* nel 1926. Dato il suo violento nonconformismo politico sociale e religioso in Spagna non fu permesso e non fu compreso nelle *Obras completas*. (AVB, 9 novembre 1961)

Nelle fonti d'archivio, che pur riportano la notizia di un contratto inviato a Bodini nel 1962 (AE, 24, 363, f. 378), si perdono le tracce dell'opera unamuniana che in italiano è stata finalmente pubblicata su traduzione e cura di Giuseppe Mazzocchi solo nel 1994. Particolarmente degno di attenzione sembra un confronto tra le notizie fornite da Bodini e gli spunti critici allegati, che ad oggi risultano attuali e ben trovati, come emerge dalla densa «Prefazione» alla seconda edizione (Mazzocchi 2012, pp. 5-37), in cui vengono approfondite senz'altro le circostanze di una pubblicazione molto accidentata a causa della censura e la descrizione della singolare costruzione narratologica del testo cui accennava anche l'ispanista leccese:

7 Ringrazio comunque cordialmente Walter Barberis per aver autorizzato la consultazione. Prelevo gli stralci più lunghi dalle fotografie che ho fatto presso l'AVB.

È un libro a sorpresa: non insegna la tecnica del romanzo ma quella per viverlo. Tutta l'impostazione è originalissima, a scatola giapponese; la profondità, l'agilità mentale di U[namuno] vi son profuse a piene mani. Ed è nonostante il tempo una lettura attualissima. (AVB, 9 novembre 1961)

A questa lettera fa seguito la risposta positiva di Daniele Ponchiroli del 21 novembre dello stesso anno cui però non seguirà altra notizia. Allo stesso modo, si perdono nelle carte d'archivio le tracce di un contratto messo in cantiere per un romanzo importante di cui era iniziata l'acquisizione dei diritti, che pure Bodini aveva raccomandato vivamente tanto per il valore letterario quanto per l'importanza dell'autrice. Si tratta di *Juego limpio* di María Teresa León, ombra di Rafael Alberti, autrice molto raffinata ed elevatissima figura di intellettuale inspiegabilmente misconosciuta in Italia come in Spagna, dove attualmente è difficile persino trovarne i libri in vendita:

Devo segnalarvi che in questi giorni in Francia, pubblicato dagli Editeurs Réunis, è uscito sotto il titolo *Les tréteaux de Madrid*, e sta avendo molto successo, il romanzo *Juego limpio* di María Teresa León, moglie di Rafael Alberti. La León, nipote di Menéndez Pidal e finissima scrittrice è molto apprezzata in Francia in Sudamerica e nei paesi dell'Est dove ha moltissime traduzioni. Figura leggendaria nella resistenza spagnola ha scritto con questo romanzo una testimonianza vissuta della difesa di Madrid attraverso la trama d'un religioso capitato per caso nelle trincee dei miliziani e quindi diventato candidamente repubblicano e testimone delle ragioni della rivoluzione fallita. Mi pare di potervi assicurare che questo è il più bel libro sulla guerra civile spagnola. Vi sarei grato se mi faceste sapere presto qualcosa perché la León è una valente scrittrice, non poco mortificata dall'indifferenza italiana (vive a Roma con Rafael Alberti), è impaziente che si conosca anche nel paese in cui vive questo suo bel libro. (AVB lettera a Davico Bonino del 6 febbraio 1966 e risposta del 4 marzo 1966)

Sin dagli inizi del rapporto di collaborazione con la redazione torinese c'è un grande interesse per la poesia, che sfocerà in felici approdi anche dopo i *Surrealisti*; molti progetti si perdono, in questo ambito, come in altri, talvolta per motivi chiari nelle fonti d'archivio, talaltra per motivi che non possiamo conoscere per vuoti di corrispondenza. Miguel Hernández, poeta che poi pubblicherà Dario Puccini per Feltrinelli nel 1962, era stato tra i primi autori che Bodini aveva letto in Spagna nel 1946 e aveva proposto a Giacinto Spagnoletti per Vallecchi, per un libretto di trentuno componimenti che sarebbe stato una novità assoluta a livello internazionale: date le circostanze tragiche che ne determinarono la precocissima morte in un carcere di Alicante, infatti, Hernández era all'epoca inedito quasi del tutto anche in Spagna (Bodini 2013, p. 35). Dello stesso poeta si riparlerà oltre

dieci anni dopo in casa Einaudi, dove di tanto in tanto si iniziò a riproporre l'idea di pubblicare *Viento del pueblo*, che però non incontrò il consenso di Bodini, il quale, non animato più dallo stesso spirito di fratellanza ideologica di un tempo, ma dall'affermazione ora del proprio giudizio critico, non volle più tradurre:

È un poeta troppo informe per il mio gusto di traduttore. Un poeta che traduce può non di rado migliorare il testo qua e là, sfruttando le possibilità espressive della lingua che adopera; ma la poesia di Hernández dovrei riscriverla tutta (lo dico per assurdo) e neanche ne sarei soddisfatto. Vi serve un traduttore meccanico che si contenti di quello che c'è e non si accorga di quello che manca alla sua poesia. (AE, 24, 363, f. 284)

Nel 1964 propose Huidobro per la collana di poesia e le *Elegie* di Carles Riba che inizialmente il consiglio di redazione torinese non accolse molto favorevolmente per un motivo che in fondo trova riscontro nell'ordine dei principali criteri di programmazione Einaudi, che confluivano prevalentemente sulla scelta di autori già conosciuti; un secondo motivo era probabilmente di natura di rendita economica, perché per gli autori che l'Editore proponeva, si tendeva a replicare il tipo di operazione realizzata con gli *Angeli* di Alberti, ovvero ad attingere dall'*Antologia dei surrealisti* nuclei di poemi da completare e confezionare in agili volumetti:

Ho discusso con Bollati e Ponchiroli [scrive infatti Davico Bonino] le tue proposte per la collanina di poesia. Non abbiamo nulla contro [Huidobro e Riba] ma preferiremmo, se possibile, presentare prima figure più 'canonizzate'. È proprio vero che tutti i grandi poeti moderni di lingua spagnola sono, come tu dici 'accaparrati'? Lo è, per esempio, Altolaguirre? Lo è Gerardo Diego? Non vorrei che tu confondessi quella sorta di 'ius primae noctis' che molti ispanisti italiani esercitano in proprio su questo o quel primo autore, con la proprietà dei diritti vera e propria dei rispettivi editori, la quale presume pagamenti di anticipi a volte cospicui, rispetto dei tempi di pubblicazione, e mille clausole che ti risparmi. (AVB, 29 dicembre 1964)

In un secondo momento i due poeti furono accettati entrambi. Nel caso di Riba, si chiese una relazione a Giuseppe Sansone che qualche anno più tardi effettivamente, come aveva auspicato Bodini, tradusse *Les elegies de Bierville*; Huidobro, invece, di cui si conserva una trattativa lunga almeno un paio di anni e un progetto editoriale molto avanzato, non fu mai pubblicato. Dalla ricostruzione della vicenda risulta che Einaudi aveva chiesto i diritti alla casa editrice Zig-Zag di Santiago del Cile, che era stato deciso di comporre un'antologia di circa centoventi poemi e che era stato anche

pattutito il compenso per la traduzione e la cura. Ne circolava la notizia in diversi ambienti editoriali perché ancora nel 1967 Goffredo Fofi scrisse a Bodini per averne un'anteprima da far uscire nei *Quaderni piacentini*:

Pensavamo da qualche tempo di pubblicare alcune poesie di Huidobro, verso il quale nutriamo un'ammirazione particolare, ma un amico della casa editrice Einaudi ci ha detto che sta per uscire una sua scelta e traduzione. Abbiamo dunque chiesto all'editore il permesso di pubblicare, in anticipo, una o due poesie, ed egli, d'accordo con la nostra richiesta, ci rimanda a Lei, poiché la traduzione, dice, non è stata ancora consegnata. (AVB, 9 settembre 1967)

L'antologia non venne mai realizzata, anzi, finì nel nulla insieme alla richiesta di Fofi che era molto urgente perché avrebbe mandato in tipografia il numero della rivista il 20 settembre: da uno spoglio dei *Piacentini* di quell'autunno non c'è traccia del poeta cileno, né è stata conservata la risposta di Bodini. Probabilmente il punto finale alla vicenda Huidobro, che in Italia non è mai uscito in volume prima dell'antologia *Viaggi siderali* curata da Gabriele Morelli per Jaca Book nel 1995, lo aveva messo proprio Bodini in una lettera del 1966. Vale la pena leggerne i contenuti che si riproducono in basso quasi per intero perché consegnano sinteticamente la parte conclusiva degli argomenti dell'epistolario che mi è sembrato interessante seguire e perché contengono tutto quel che fu pianificato e in parte realizzato fino al 1970: da una parte emerge il lavoro dello studioso, che stava esplorando degli strumenti critici innovativi rispetto alla tradizione italiana degli studi di letteratura spagnola, quelli dello strutturalismo, applicandoli a Calderón de la Barca, che, come i precedenti lavori gongoriani, culmineranno in un ben conosciuto lavoro che non verrà pubblicato da Einaudi ma dall'accademica Adriatica di Bari (1968). Dall'altra si delinea una pianificazione in cui Bodini esprime la rinuncia esplicita al teatro di Cervantes e all'antologia di Huidobro, mentre concretizza la proposta di *Versione celeste* di Larrea e di *Giacinta la rossa* di Moreno Villa, le cui realizzazioni concluderanno la prolifica e significativa esperienza della traduzione:

Cari amici,
molte questioni si sono andate accumulando fra noi in tutto questo tempo in cui sono stato occupato in una *analisi strutturale della 'Vida es sueño'* ancora interminata. Io ho già lavorato in questo senso su Góngora e i miei saggi gongorini che a suo tempo vi offrii, ma con limiti di tempo brucianti che non poteste accettare, sono considerati (Vedi Aldo Rossi su «Paragone») uno dei rari esempi di strutturalismo in Italia.

Vi scrivo quanto sopra perché mi piacerebbe pubblicare il mio saggio sullo *strutturalismo di Calderón de la Barca*, di 120 pagg. circa, da voi,

senonché ci vorrebbe da parte vostra l'impegno di passarlo senza indugi in tipografia (fra tre o quattro mesi) quando sarò in grado di consegnarlo. Ci terrei molto che uscisse da Einaudi. E questa volta avreste la possibilità materiale di programmare il libretto. Fatemi sapere.

Per il *Teatro completo di Cervantes*, francamente è un brutto momento. Si tratterebbe di un'impresa che richiederebbe anni da dedicare per intero, com'è stato per il *Don Chisciotte*. E io ora sono pieno di impegni, in primo luogo con me stesso, poi anche con voi. Insomma, quando mi si delinearà uno spazio vuoto, andrò studiando meglio la cosa.

Fra gli altri lavori che mi premono molto di più perché li sento come impegni prossimi vi erano finora l'Huidobro e il Moreno Villa. Dei due il secondo è per me più facile perché l'ho studiato e saggiato abbastanza. Se il progetto già da voi accettato di una sua *Giacinta la rossa* potesse anticiparsi io ne sarei contento perché potrei approntarlo in poco tempo, mentre l'Huidobro richiederà più sforzo, più laboriosi accostamenti.

A questo punto ho ricevuto un'inattesa lettera di Juan Larrea, che rompendo anni e anni di silenzio, ha finalmente deciso di fare uscire l'edizione completa dei suoi versi (sulla cui esistenza si è tanto fantasticato all'estero) con testo e versione a fronte. E ha scelto due traduttori di fiducia per affidargli questo incarico che è della più grande importanza per la avanguardia poetica spagnola del '900: un tedesco e me.

Ha in tutto un centinaio di poesie di cui solo un quarto circa noto per essere stato incluso in antologie (io ne ho incluse 16 nei miei *Surrealisti*). Un colpo veramente sensazionale per chi sta addentro alla cosa. Siccome non vi sono diritti di editori si potrebbe forse anche tentare di avere un contatto di esclusiva anche per quanto riguarda il testo spagnolo. Per sé chiede solo un piccolo compenso. A Larrea ho promesso che potremmo uscire tra un anno e mezzo, due al massimo.

Dato l'enorme comprensibile interesse che riscuote in me la cosa ho bisogno che mi diciate se interessa anche voi o no, perché in caso contrario intendo proporlo senza perder tempo a Lerici o Mondadori.

Se non avessi tanto da fare sarei venuto di persona a Torino per parlarvi di queste ed altre questioni. (AVB, 2 novembre 1966)

3 Una recensione sulla traduzione

Sul Bodini traduttore disponiamo solo da poco tempo di un buon numero di contributi specifici, non ultimi quelli raccolti in volume in occasione del cinquantenario dalla morte (2014) a cura di chi scrive e di Ines Ravasini (2015). Precedentemente, per un altro grande omaggio alla figura dello studioso salentino (Macrì, Bonea, Valli 1984), al traduttore era stata dedicata una piccola parte che consisteva sostanzialmente in due contributi, uno di Giuseppe Tavani, uno di Lore Terracini. Interventi minimi, infine,

e piccole recensioni, tra cui quella di Leonardo Sciascia (Moliterni 2011, pp. 146-147), furono dedicate alla traduzione del *Don Quijote* del 1957. Ci si limita in questa sede a riportare sinteticamente i tratti generali del profilo del traduttore seguendo le notizie e le suggestioni che, fra teoria e prassi, sono emerse dai materiali d'archivio e di cui si è già avuto modo di rintracciare parziale riscontro nelle opere tradotte; un solo tratto verrà introdotto più dettagliatamente, attraverso nuove fonti d'archivio studiate, ed è relativo al rifiuto delle varietà vernacolari come possibilità traduttiva.

Per brevi allusioni dunque, riportiamo delle caratteristiche ben evidenziate altrove, che ricostruiscono una lingua della traduzione complessivamente diseguale, quella di Vittorio Bodini, sostenuta eventualmente da intenti e usi linguistici diversi a seconda dei generi (cf. De Benedetto 2015, pp. 14-16). Per la poesia, come era già stato segnalato da Giuseppe Tavani (1980), sembra emergere l'espressione di una aulicità che tende ad innalzare la lingua del testo fonte, caratteristica confermata recentemente anche dall'analisi della traduzione di Salinas, e ricollocata nell'ambito di una deliberata adesione al contesto linguistico e culturale dell'epoca, comune sicuramente ad altri ispanisti traduttori come Carlo Bo e Oreste Macrì (Fava 2015). Relativamente alla prosa, il *Chisciotte* si distingue per eleganza e innovazione antiretorica, rispetto al teatro e alla *Casa di Bernarda Alba* in particolare, dove si riscontra una «tentazione del calco consapevole» più volte ricorrente (Antonucci 2015). La tendenza a fare uso di termini, infatti, o di espressioni riportate letteralmente dal testo fonte non è un tratto rilevante della prosa narrativa; non la si registra infatti nella bella lingua del romanzo di Cervantes né in quella del *Lazarillo*, né in *Fiestas* di Goytisolo, di cui ci si occuperà qui.

Precisamente si è preso avvio da uno scritto in cui Bodini esprime una posizione teorica sulla traduzione abbastanza tradizionalista per quegli anni in cui vigeva in Italia una forte valorizzazione letteraria delle lingue cosiddette minori e dei dialetti. Lo scritto, non è conosciuto tra i contributi italiani sulla traduzione, mentre è profusamente citato da Tavani (1984) perché in effetti è importante per l'argomento specifico che contiene: si tratta di una recensione a *La risacca*, di Juan Goytisolo, tradotto da Maddalena Capasso (Feltrinelli, 1961), che Bodini pubblicò su *Paese sera* il 25 febbraio dello stesso anno. Dopo un'analisi dei contenuti dell'opera, Bodini introduce l'argomento piuttosto direttamente:

C'è qualcosa da dire sulla traduzione. Plurilinguismo, uso dei dialetti sono esperimento che un narratore può fare in proprio, sulla propria lingua, e assumersene in pieno la responsabilità. Non così il traduttore. Un traduttore che introduca innovazioni linguistiche si pone, con illecito anacronismo, nell'atto stesso dell'invenzione e non è perciò meno traditore che se si azzardasse a correggere e alterare la trama del romanzo che traduce. Sancio che in una moderna traduzione del *Don Chisciotte*

dice: «Alle guagnele!» o gli indios quechua che in un'altra traduzione recente parlano un dialetto composito siculo-napoletano sono equazioni inaccettabili e assurde. (Bodini 1961)

Una simile posizione era in effetti solo l'equivalente di una prassi in cui effettivamente non appare mai il ricorso al dialetto come si era già avuto modo di evidenziare a proposito della traduzione del *Quijote*. In alcuni luoghi del romanzo di Cervantes, infatti, tra cui l'incontro con l'ottuso biscaglino o quello con Dulcinea 'incantata' e le sue amiche contadine che ritornano dalla campagna, diversi traduttori, tra cui Giannini negli anni venti, Patrizia Botta molto più recentemente (2005, 2014), usano il dialetto romanesco o napoletano. Bodini preferisce senza dubbio l'uso di una lingua neutra dal punto di vista della collocabilità geografica e marcata invece diastraticamente, attraverso sgrammaticature o incompiutezze (De Benedetto 2015).

Per quanto riguarda Goytisolo, due anni prima della recensione alla *Risacca* feltrinelliana, ricordiamo che Bodini aveva tradotto *Fiestas* per Einaudi (1959), trovandolo difficile proprio per il gergo e per la sintassi 'gracile' (AE, 24, 363, f. 267); i due romanzi condividono lo stesso ambiente barcellonese dei sobborghi urbani poverissimi degli anni Cinquanta e costituiscono una trilogia, con *El Circo* (1957). Si potrebbe dire, incoraggiati da una breve intervista di Valerio Riva all'autore che appare sul retro del romanzo del 1961, che il secondo sia la continuazione di temi e argomenti trattati nei romanzi precedenti, tra cui *Fiestas*, se non anche la conclusione della prima epoca della produzione di Juan Goytisolo:

il libro per me segna una svolta decisiva. Con *La risacca* ho liquidato un problema che mi ossessionava e che avevo trattato in tutti i miei libri precedenti: il problema dell'infanzia. Dopo *La risacca* non scriverò più su questo tema. Quel che dovevo dire l'ho detto in questo libro. (Goytisolo 1961)

Il tessuto linguistico di entrambi i romanzi è complesso perché, come affermava Bodini, è costruito molto diffusamente sulle possibilità del parlato colloquiale dei protagonisti, e presenta la ricorrenza di una varietà diatopica specifica di provenienza vagamente andalusa o murciana. Questa è solo una delle presenze linguistiche della prosa di Goytisolo, non eccessivamente rappresentata linguisticamente nei romanzi in questione, ma senza dubbio importante culturalmente, dal momento che molti personaggi sono *charnegos*, *murcianos* e *gitanos*. Nel testo fonte di *Fiestas*, a volte le espressioni più marcate sono in corsivo come nei casi seguenti:

- *Pa donde son las fotografías?* – preguntó la andaluza.
- *Pa los diarios* – (Goytisolo 1981, p. 11)

Altre volte non sono neanche evidenziate. Nel testo tradotto Bodini rende senza enfaticizzare con un corrispettivo che non ha una riconoscibilità geografica particolare:

- *Pe'* dove sono le fotografie? domandò l'andalus.
- *Pe'* i giornali – rispose, imitandone la voce. (Goytisoló 1959, p. 13)

E altre volte, al cospetto di una più esplicita provenienza geografica, annulla del tutto il tratto:

- *Podemos avisá* a las familias? (Goytisoló 1981, p. 11)
- Possiamo avvertire le famiglie? (Goytisoló 1959, p. 13)

In stralci del genere di dialoghi, ma anche in testi più lunghi neanche è chiaro il confine tra la colloquialità e la variante geografica, dato che confluiscono in un'unica lingua di strada tanto elementi morfologicamente marcati, come i participi passati che presentano la caduta della 'd' intervocalica, quanto un lessico molto colloquiale e gergale.

Nella *Resaca* queste caratteristiche sono anche più accentuate perché protagonista è un gruppo di ladruncoli di strada, del popolare rione di San Andrés, che usano anche dei tratti lessicali propri del gergo della micro-criminalità. Ci si riserva di rimandare ad altra sede un'indagine approfondita sui testi di Goytisoló di cui si consegnano qui elementi molto parziali e limitati. Della *Resaca*, abbiamo visto solo il testo tradotto, da cui però si è potuti risalire al tipo di lingua utilizzato dalla traduttrice, che appare brevemente riportato negli stralci in basso e che senza dubbio per quel che riguarda il tratto dialettale è diversa da quella di Bodini. La *Risacca* tradotta da Maddalena Capasso, infatti, già a prima vista presenta scelte più sbilanciate verso una preferenza verso la variazione diatopica anche nella lingua del traduttore (in neretto nella citazione in basso), che rivelano un uso alquanto sfrontato o inconsapevole di dialettalismi propri della variante laziale:

Il maschietto con la camicetta rosso-blu correva per la strada **dando il piove**. La donna della biancheria s'affacciò sullo spiazzo e cominciò a chiamare a gran voce il figlio. (Goytisoló 1961, p. 11)

Quindi la caratteristica si ripropone in maniera anche più frequente nel parlato dei ragazzi:

- «Tu **scucca** bene quello che farai», (Goytisoló 1961, p. 60)
- «Lascialo lì e **scucca** verso Cristóbal, come prima» (p. 61)

«**Ammàzzete** che spettacolo!» Cristóbal fece schioccare la lingua. «Ce n'è per tutti i gusti» (p. 63)

Lungi dal giudicare i due comportamenti traduttivi diversi che, per quanto non si sia avuto modo di analizzare con accuratezza, possono certamente essere entrambi adeguati, ci si propone qui invece di ritornare alla posizione teorica espressa da Bodini che sarà interessante contestualizzare nel dibattito sulla traduzione in Italia negli anni Sessanta:

La traduttrice della *Risacca* tracciando un arco del tutto arbitrario da Goytisolo a Pasolini ha tradotto il romanzo del primo nel romanesco del secondo, e questa sovrapposizione dialettale attraendo qui a due passi, nelle borgate romane, l'area del romanzo, lo distacca violentemente dalla originaria matrice storico-geografica. Ciò che poi sottolinea il controsenso è un glossarietto di termini e località barcellonesi, posto dalla traduttrice in coda al romanzo e inutile trattandosi di cose facilmente intuibili (o traducibili), mentre invece avrebbe dovuto fare un glossarietto del suo romanesco per spiegare ai lettori non romani (di cui pure è accertata l'esistenza) espressioni come «dare il piove» «scucchiare» «granoso» ecc. Quanto sopra si dice non per criticare la fatica di chi ha tradotto, che avrà creduto di fare del suo meglio, ma perché vorremmo che restasse stabilito che lo strumento a disposizione del traduttore italiano è l'italiano, cui non manca, con la varietà di strati linguistici, la capacità di esprimere e articolare i più diversi piani sociali e culturali. (Bodini 1961)

Traduzioni in volume di Vittorio Bodini

García Lorca, Federico (1952). *I capolavori*. Torino: Einaudi. Gli struzzi.
García Lorca, Federico (1952). *Nozze di sangue*. Torino: Einaudi. Collezione di teatro.

García Lorca, Federico (1952). *Teatro*. Torino: Einaudi. I millenni.

Quevedo, Francisco de (1955). *Sonetti amorosi e morali*. Bari: Adriatica.

Cervantes, Miguel de (1957). *Don Chisciotte della Mancia*. Torino: Einaudi. I millenni.

Salinas, Pedro (1958). *Poesie*. Milano: Lerici.

Goytisolo, Juan (1959). *Fiestas*. Torino: Einaudi. I gettoni.

Aleixandre, Vicente (1962). *Picasso: con pitture della Cueva de Nerja*. Milano: All'insegna del pesce d'oro.

Aleixandre, Vicente (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi. Supercoralli.

Alberti, Rafael (1964). *Poesie*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.

- Alberti, Rafael (1964). *Roma, pericolo per viandanti*. Milano: Mondadori. Lo Specchio.
- Alberti, Rafael (1965). *Il poeta nella strada*. Milano. Mondadori. Lo Specchio.
- Alberti, Rafael (1965). *Degli angeli*. Torino. Einaudi. Collezione di poesia.
- Larrea, Juan (1969). *Versione celeste. Poesie*. Torino: Einaudi. Supercoralli.
- Neruda, Pablo (1970). *Splendore e morte di Joaquín Murieta, bandito cileno giustiziato in California il 23 luglio 1853*. Torino: Einaudi. Collezione di teatro.
- Moreno Villa, José (1972). *Giacinta la rossa*. Torino: Einaudi. Collezione di poesia.
- Lazarillo de Tormes* (1972). Torino: Einaudi. Gli struzzi.
- Cervantes, Miguel de (1972). *Intermezzi*. Torino: Einaudi. Gli struzzi.
- Salinas, Pedro (1972). *Ragioni d'amore*. Milano: Accademia.

Materiali d'archivio

Archivio Einaudi

cart. 24, fasc. 363, ff. 351, 14, 60, 83, 308, 378, 284, 267

Archivio Vittorio Bodini

Davico Bonino, 4 marzo 1966

Bodini, 9 novembre 1961

Bodini, 29 dicembre 1964

Bodini, 27 luglio 1965

Bodini, 6 febbraio 1966

Bodini, 2 novembre 1966

Fofi, 9 settembre 1967

Bibliografia

- Antonucci, Fausta (2015). «Bodini traduttore di Lorca: tre versioni italiane de 'La casa de Bernarda Alba' a confronto». In: De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia, pp. 155-176.
- Bodini, Vittorio (1961). «Il dialetto non si addice a Goytisolo». Rec. a Goytisolo, Juan, *La risacca*. Trad. it.: Maddalena Capasso. Milano: Feltrinelli, 1961. *Paese sera*, 25 febbraio.
- Bodini, Vittorio (2013). *Corriere spagnolo (1947-1954)*. A cura di Lucio Giannone. Nardò: Besa.

- Cagiano de Azevedo, Paola; Martelli, Margherita; Notarianni, Rita (a cura di) (1992). *Archivio Vittorio Bodini*. Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici.
- De Benedetto, Nancy (2012). *Libri dal mare di fronte. Traduzioni ispaniche nel '900*. Lecce: Pensa Multimedia.
- De Benedetto, Nancy (2015). «Vittorio Bodini traduttore del Chisciotte». In: De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia, pp. 97-118.
- De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2015). *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia.
- Dolfi, Anna (2004). *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*. Roma: Bulzoni.
- Dolfi, Laura (2015). *Vittorio Bodini e la Spagna. Itinerario bio-bibliografico* [online]. Parma: Università degli Studi di Parma, Co-Lab. Disponibile all'indirizzo http://dspace-unipr.cineca.it/bitstream/1889/2889/1/Dolfi_Bodini_December_2015.pdf (2016-10-18).
- Fava, Francesco (2015). «“Tu stranamente viva sulle mie labbra”: la voce di Pedro Salinas nelle traduzioni di Vittorio Bodini». In: De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia, pp. 241-264.
- Goytisolo, Juan (1961). *La risacca*. Trad. it.: Maddalena Capasso. Milano: Feltrinelli.
- Goytisolo, Juan (1981). *Fiestas*. Barcelona: Destino.
- Mangoni, Luisa (1999). *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Moliterni, Fabio (a cura di) (2011). *Vittorio Bodini, Leonardo Sciascia, Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*. Lecce: Besa.
- Pintacuda, Paolo (2015). Le traduzioni del Chisciotte tra le due guerre (con un occhio di riguardo per quella di Mary de Hochkofler). In: De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di), *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce: Pensa Multimedia, pp. 67-96.
- Tavani, Giuseppe (1984). «Bodini traduttore». In: Macrì, Oreste; Bonea, Ennio; Valli, Donato (a cura di.), *Le Terre di Carlo V = Atti dei convegni di Roma (1-2-3 dic. 1980), Bari (9 dic. 1980), Lecce (10-11-12 dic. 1980)*. Galatina; Roma: Congedo, pp. 287-296.
- Unamuno, Miguel de [1994] (2012). *Come si fa un romanzo*. A cura di Giuseppe Mazzocchi. Pavia: Ibis.

Don Quijote: de la prosa cervantina al teatro contemporáneo

Veronica Orazi
(Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract Study of six of the most recent and outstanding dramatisations (1999-2015) of Cervantes's Don Quijote, such as *Aventuras de Don Quijote*, DQ. *Don Quijote en Barcelona*, *El caballero de la triste figura*, *En un lugar de Manhattan*, *Elogio de la locura* and *En un lugar del Quijote*. The analysis covers the main features of such adaptations: metanarration, metadrama, doubling of the narrative structure using other artistic languages (music, plastic arts, dance, etc.), new technologies, genre hybridisation, transmediality, etc. The original text message, actualised and re-expressed by these modernisations, stands out as an atemporal one: the plays examined demonstrate its effectiveness in contemporary society and, according to the perspective of social theater, stimulate the reflection on them.

Sumario 1 A modo de premisa. – 2 El Retablo. Teatro de Títeres, *Aventuras de Don Quijote*. – 3 La Fura dels Baus, DQ. *Don Quijote en Barcelona*. – 4 Tomás Marco, *El caballero de la triste figura*. – 5 Joglars, *En un lugar de Manhattan*. – 6 Comediants, *Elogio de la locura*. – 7 Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*. – 8 A modo de conclusión.

Keywords Don Quijote. Contemporary Theatre. La Fura dels Baus. Comedians. Joglars. Puppet Theatre. Lyric Opera.

1 A modo de premisa

En su *Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* Cervantes expresa temas intemporales y concreta una compleja estructura metatextual: no es de extrañar, pues, que tal riqueza temática y estructural haya inspirado varias adaptaciones.

Como es sabido, la obra se rige en un multiperspectivismo metaliterario: el narrador cuenta las peripecias de Alonso Quijano, cuya realidad infra-textual se ve afectada por la lectura empecinada de libros de caballerías (obras extratextuales reales), que le causa un trastorno mental y le transforma en Don Quijote – DQ – (personaje real del entramado novelesco y al mismo tiempo ficticio, por ser la proyección alterada de los ideales caballerescos asumidos por Quijano). Desde el exordio, se aprovecha el tópico del manuscrito hallado, el cartapacio con la *Historia de don Quijote de la Mancha* de Cide Hamete Benengeli (obra extratextual ficticia), mientras en la Segunda Parte el texto se perfila como metanovela alógena en ger-

men (Segre 1991) por la interacción con el apócrifo, o sea el *Quijote* de Avellaneda (obra extratextual real). En el final Alonso Quijano recupera la cordura y muere, cerrándose la novela con otra alusión a Cide Hamete y a su *Historia*, la única auténtica (a pesar de ser una obra extratextual ficticia), para evitar que otro apócrifo (otra obra extratextual real) pueda volver a desvirtuarla.

Los núcleos temáticos desarrollados en la novela mantienen intacta su contundencia en la sociedad contemporánea y las varias reescrituras tratan de facilitar su transmisión al público de hoy, subrayando sugerentes paralelismos con la época actual. Entre ellos destacan: el enfoque cómico del visionarismo idealista de DQ, quien pierde poco a poco su connotación humorística para volverse un personaje más complejo, debido a la decepción causada por el choque entre lo real y lo imaginario; el perspectivismo lingüístico (Spitzer 1968) y la locura transfiguradora del protagonista – que progresivamente se vuelve heterónoma – y la adquisición por su parte de una conciencia metanarrativa; la confusión entre realidad y punto de vista personal, y la consiguiente superposición de datos objetivos y subjetivos, que origina la crisis individual y epocal; la contraposición entre pasado y presente (decaimiento de los ideales, materialismo, crisis de los valores); la extinción de unos cánones estéticos que al decaer dan paso a huecas modas literarias, produciendo resultados hipertróficos y enfáticos; la subversión crítica de estas modas literarias, expresada a través de la parodia y el humor, que permite favorecer un desarrollo creativo innovador.

Para aclarar cómo estos rasgos se vuelven a plasmar en las adaptaciones contemporáneas más significativas, se aprovecharán algunas de las dramatizaciones del original narrativo y sus versiones transmediales artísticamente más apreciadas. En concreto:

1. *Aventuras de Don Quijote* de El Retablo. Teatro de Títeres, 1999, recreada en 2015;
2. *DQ. Don Quijote en Barcelona* de La Fura dels Baus, ópera lírica, 2000;
3. *El caballero de la triste figura* de Tomás Marco, ópera de cámara, 2003, estrenada en 2005;
4. *En un lugar de Manhattan* de Joglars, 2005;
5. *Elogio de la locura* de Comediantes, macroespectáculo, 2005;
6. *En un lugar del Quijote* de Ron Lalá, 2013.

2 El Retablo. Teatro de Títeres, *Aventuras de Don Quijote*

El Retablo. Teatro de Títeres es una compañía creada en 1989 en Madrid.¹ Sus trabajos se caracterizan por un estilo singular que combina tradición e innovación, máxima expresividad, exploración de materiales diferentes y reciclaje de objetos, búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y involucramiento del público. Su repertorio abarca adaptaciones de cuentos infantiles² y clásicos universales³ pero también obras y textos de creación propia,⁴ todos pluripremiados.

La producción del grupo, que ha realizado giras en Europa, EE. UU., Asia y América Latina, conecta con una larga e importante tradición de dramaturgia titiritesca, indagada desde hace tiempo por la crítica:⁵ baste recordar – por citar solo algunos ejemplos entre los más relevantes – el papel desarrollado por Benavente en la «recuperación masiva del títere como vehículo de expresión dramática», su cultivo en clave expresionista por Ramón del Valle-Inclán (*Los cuernos de don Friolera*, etc.) o tradicional y folclórico por Federico García Lorca (*Retablillo de don Cristóbal* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, etc.) o político por Rafael Alberti (*Bazar de la providencia*, etc.) o bien las piezas de Rafael Dieste para el guiñol de las Misiones pedagógicas, entre otros (Peral 2004, p. 36).

1 El grupo está integrado por Pablo y Ricardo Vergne y Eva Soriano.

2 *Polichinela* cuenta las aventuras del tradicional personaje de guiñol, enmarcadas en un aparatoso teatrillo de estilo isabelino; en *Caperucita roja*, del cuento del Perrault, mientras una compañía de títeres está representando la fábula, irrumpen en escena personajes de otros cuentos, ajenos a la historia, provocando un caos hilarante que logra recrear con éxito la fuente de inspiración; *La ratita presumida*, del homónimo cuento popular, es una creación propia de textos, letras, canciones, retahílas que adaptan elementos y personajes tradicionales de la narrativa infantil.

3 *El retablo de la libertad de Melisendra*, adaptación del episodio del *Quijote* (II, XXVI) donde Maese Pedro escenifica con muñecos en un teatro portátil de marionetas lo narrado en algunos romances de Gaiferos y Melisendra, muy en voga en el siglo XVI; *El Gato Manchado y la Golondrina Sinhá* (2000), del cuento de Jorge Amado *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1976), con muñecos, juguetes tradicionales y artesanales, objetos animados, marionetas realizadas con material reciclado, utensilios varios y también juegos de sombras; *Sueño de una noche de verano* (2004), de la pieza shakesperiana; *Pinocho y medio* (2011), de *Le avventure di Pinocchio* de Collodi, ambientada en una juguetería donde dos actores dramatizan algunos episodios del texto-fuente aprovechando muñecos, juguetes y objetos de vario tipo.

4 *Animales* (2002), espectáculo infantil sin palabras, teatralización de historias de animales con muñecos, objetos animados, marionetas al estilo del grupo, es un ensartado de escenas poéticas y lúdicas; *África en cuento* (2007), espectáculo con máscaras, marionetas y músicas africanas, nacido de la voluntad de inspirar la tolerancia entre culturas diferentes.

5 Cf. por lo menos Allegri 1978; Menarini 1989a; Menarini 1989b; Gómez Torres 1994; Frías 1997; Allegri 2003; Raposo 2004; Huerta, Peral, Urzaiz 2005; Kunicka 2009; Brunetti, Pasqualicchio 2014.

Aventuras de Don Quijote es una obra para títeres presentada en 1999 en el Festival de Teatro Clásico de Almagro, reelaborada en 2015 y reestrenada ese mismo año en el Centro Dramático Nacional,⁶ con un nuevo montaje que ha inaugurado la programación dedicada al arte del títere en el marco de *Títeresescena*, en colaboración con el Centro Internacional del Títere de Tolosa – TOPIC.

Creado por Pablo Vergne y su grupo y ahora retomado y revisado junto con la compañía Tropos Teatro, el espectáculo revitaliza algunas de las peripecias del Ingenioso Hidalgo, ofreciendo una interesante versión teatral del texto-fuente. En vista de las celebraciones del IV Centenario de la muerte de Cervantes, pues, la compañía recrea una de sus obras emblemáticas: la nueva versión, con más actores-titiriteros, muñecos, figuras, sombras, objetos, juguetes reciclados, títeres al estilo de los *pupi siciliani*, vuelve a interpretar algunos pasajes del original, guardando su sentido del humor y dramatismo. Los cambios, respecto a la pieza de 1999, consisten en la presencia de nuevos actores-manipuladores, en algunos reajustes del montaje que se vuelve más ingenioso y dinámico, en el perfeccionamiento de las técnicas de representación titiritescas y en la intensificación de la relación títere-público, sin afectar la fidelidad a la novela.

Los episodios que se adaptan remiten a: la investidura de DQ y la elección de Rocinante como corcel del recién armado caballero, el encuentro con Sancho Panza y su burro, el yelmo de Mambrino, la batalla con los molinos de viento y el rebaño de ovejas y carneros, el bálsamo de Fierabrás, la bella y sin par Dulcinea, el sultán y su enfurecido león, Ginés de Pasamonte, los Brujos, Maese Pedro el titiritero y, finalmente, el Caballero de la Blanca Luna.

La técnica predominante sigue siendo la del títere con hilos y varilla central, con los titiriteros que actúan casi todos a la vista del público. Sin embargo, en la recreación también se aprovechan títeres de guante con boca, con un sorprendente caballero metálico que se inclina hacia el teatro de objetos y un mini-teatrillo de títeres manipulados con varillas desde arriba que origina el mecanismo metateatral en la escena de Maese Pedro.

Son éstos los rasgos más sugerentes de la relectura de *El Retablo*: el desarrollo de la investigación alrededor del involucramiento directo de los espectadores por parte de los titiriteros que además aprovechan a tal efecto los títeres, engendrando un innovador desdoblamiento actoral entre artistas y personajes-objeto; ambos abaten la cuarta pared, se dirigen a los que asisten a la función y a los involucran en las peripecias que adaptan en la escena; esto repercute también en la experimentación acerca de la concepción y articulación del espacio escénico, puesto que desaparece la distinción entre escenario y patio de butacas, y a menudo

6 Teatro Valle-Inclán, Sala Mirlo Blanco, 17-18 de octubre de 2015.

todo se amalgama en un espacio osmótico; luego, el acercamiento al teatro de objetos, evolución en cierta medida natural a partir de la presencia del títere, como si se tractara de la cosificación de la presencia actoral, que sin embargo en este caso converge con el empleo innovador de objetos y materiales transformados, manipulados y recreados en escena, por lo general a la vista del público que asiste, pues, a una especie de constante metamorfosis del personaje, del decorado, de todo elemento que contribuye a la realización del resultado final. La pieza, además, vuelve a proponer el mecanismo metateatral, sin embargo elaborándolo de forma peculiar: el escenario es el espacio donde los titiriteros escenifican las aventuras seleccionadas del original, pero es también el lugar donde se coloca un teatrillo para adaptar el episodio de Maese Pedro quien monta el romance medieval del Retablo de la libertad de Melisendra; en cierto momento de la representación, amplificándose este juego de perspectivas, el viejo Maese empieza a desvariar, a confundir teatro y realidad, a tomar los títeres por personas reales; entonces sus ayudantes, asombrados, intentan hacerle recuperar al anciano su cordura, engendrando otra metaacción entre los actores-titiriteros que se desarrolla paralelamente a la escenificación con marionetas de las andanzas del protagonista.

El grupo vuelve, pues, a plantear el juego dramático del teatro dentro del teatro, que logra concretar a su manera: en la nueva relectura metateatral los protagonistas son el anciano titiritero y sus dos ayudantes, quienes narran con muñecos y otros objetos algunas aventuras de DQ en un montaje que reproduce con rigor filológico la construcción y la manipulación de los títeres, con el propósito de recuperar el estilo del teatro titiritesco de la época cervantina.

El Retablo ofrece una novedosa adaptación a partir del teatro de títeres: este, en la línea investigadora de la compañía, resulta caracterizado por un lado por interesantes avances técnicos y experimentales (desaparición de la cuarta pared, involucramiento del público, investigación alrededor del espacio escénico y del empleo creativo de objetos y su constante reciclaje durante la función, etc.), por otro por la voluntad de recuperar y revitalizar el legado de las representaciones titiritescas tradicionales, tanto en sus rasgos más populares como en los clásicos, remitiendo a la fase de desarrollo el género durante el Siglo de Oro.

3 La Fura dels Baus, *DQ. Don Quijote en Barcelona*

DQ. Don Quijote en Barcelona es la única ópera lírica original del grupo,⁷ hasta la fecha. Estrenada en 2000 en el Teatre del Liceu, con creación y dirección de Àlex Ollé y Carlus Padrissa, música de José Luis Turina, libreto del poeta Justo Navarro, escenografía de los arquitectos Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (con la colaboración de Roland Olbeter), realización de vídeo de Emmanuel Carlier, vestuario de Chu Uroz y dirección musical de Josep Pons, muestra a las claras el intento del colectivo de conseguir la síntesis de las distintas formas de arte para renovar el género operístico (Bonilla Agudo 2006; Brunetti, Pasqualicchio 2015; Bottin 2015).

De hecho, los componentes de la compañía han afirmado que:

con *DQ. Don Quijote en Barcelona* hemos querido dar cuerpo teatral [...] a lo que Cervantes escribió [...], a las tres distintas relaciones que Don Quijote establece con la realidad [...]. Y lo hemos hecho con un género como la ópera porque en él confluyen excepcionalmente todas las artes – la literatura, la música y las artes plásticas – para dotar de toda la fuerza expresiva posible a la creación. (Padrissa 2001, p. 20)

Turina realiza una ópera en tres actos,⁸ incluyendo en la partitura fragmentos de internautas que participan en la composición a través de Internet⁹ (La Fura dels Baus 2001; Martorell Fiol 2014; Orazi 2017a); dichos fragmentos se han utilizado sucesivamente para producir la versión virtual de la ópera, *Time-line*.¹⁰ De la misma manera, la escenografía supera la concepción tradicional de la puesta en escena operística gracias a su elaboración tecnológica y audiovisual, al estilo furero.

Si en *La Atlántida* (1996), *El martirio de san Sebastián* (1998) y *La condenación de Fausto* (1999) el punto de partida del montaje de la compañía era una obra preexistente, en *DQ. Don Quijote en Barcelona* el núcleo del proyecto es original: de hecho, en esta ocasión, La Fura quiere plasmar

7 Cf. Pinheiro Villar de Queiroz 2001, §§ 3.1, 4.1; Ollé 2004; García Laborda 2001; Turina 2007; Navarro 2007; Vela del Campo 2007; Arregui, Vela del Campo 2007; Encabo Fernández 2010; Sánchez 2012; Molpeceres 2012.

8 Ganadora del Premio SGAE 2000 a la mejor partitura lírica.

9 Aprovechando el proyecto FMOL, F@ust Music Online, software de composición colectiva en tiempo real.

10 La ópera virtual está en red: <http://www.ktonycia.com/dq/es/timeline/timeline.htm>. En ella no hay imágenes humanas, es decir que no aparecen los personajes de la ópera; tampoco hay declamación de texto, canto ni música, sino imágenes virtuales – dinámicas y de vídeos –, fragmentos compuestos por los internautas mediante FMOL, música electrónica y hasta sonidos industriales, acompañados por cuadros de textos con comentarios. Cf. también Ríos Fresno 2012.

una ópera musical y argumentalmente nueva, para ofrecer un espectáculo total. Es esta una concepción novedosa en este sector, si se considera que el proceso usual para la creación operística arranca casi siempre de la partitura, que luego exige un libreto y una puesta en escena. Por lo tanto, el intento de renovación global del género se fundamenta en la elaboración innovadora de música tradicional y electrónica, texto e imagen, decorado clásico y tecnologías audiovisuales y multimedia.

La obra sólo retoma del original la pareja de protagonistas (DQ y Sancho), la figura de Ginés de Pasamonte y el episodio de la cueva de Montesinos. Si la novela parodiaba los libros de caballerías, *DQ. Don Quijote en Barcelona* cuestiona tanto el género lírico a través del intento de renovarlo como la crítica cervantina, esta especie de metaquijotismo, es decir la dimensión que se genera de todo lo escrito sobre Cervantes para explicar a Cervantes,¹¹ sin embargo quedando fiel al humor y al dramatismo del texto-fuente. La acción reelabora el mito de DQ en clave futurista y transcurre en un mundo donde se ignora qué es un libro; los tres actos se desarrollan en tres espacios distintos y en dos momentos temporales alejados, ofreciendo tres percepciones de la realidad y sus mutaciones, tres ficciones que revitalizan sendas relecturas de temas cervantinos.

Todo arranca cuando DQ entra en la cueva de Montesinos y es extraído de su contexto por una máquina del tiempo (el esqueleto de un zepelín, una macroestructura metálica, una «cárcel de aire y tiempo», símbolo del montaje) que le proyecta en los demás espacios que la ópera presenta (una sala de subastas, un parque de atracciones, un congreso). El primer y segundo acto transcurren en la misma época, en algún momento indefinido situado en un futuro lejano, respectivamente en Ginebra – en una sala virtual de subastas conectada a la máquina del tiempo – y en un parque de atracciones de monstruos que se encuentra en lo alto de un rascacielos de Hong Kong, en el siglo XXXI. El tercer acto, en cambio, presenta el Intercontinental Congreso sobre Don Quijote, que se celebra en Barcelona en 2005, lugar elegido para enmarcar al Hidalgo y sus aventuras, hasta que en el final un huracán arrasa la ciudad. Esta circunstancia produce un peculiar nivel de metanarratividad, del que se origina la reflexión sobre el protagonista, icono de la literatura universal que se adelanta a su época y simboliza valores intemporales, anticipando mecanismos literarios modernos. DQ, desde la perspectiva de La Fura, personifica la imaginación a ultranza, la honradez, el respeto a los débiles y el enfrentamiento con el poder: es un elemento heterodoxo, un monstruo según la perspectiva distorsionada del entorno en que se mueve – reflejo de la sociedad de la época de su autor – y en que seguimos moviéndonos en la actualidad. De hecho, en los tres actos, aparecerá como una rareza – una preciada pieza

11 Reflejada en el Intercontinental Congreso sobre la figura del Hidalgo en el tercer acto.

para coleccionistas –, luego como un monstruo, para metamorfosearse finalmente en mito y objeto de estudio.

El pretexto quijotesco, es decir los elementos heredados del original, se aprovecha para versionar un clásico pero también para sondear las posibilidades de renovar la ópera lírica, con resultados artísticamente logrados, que superan de manera atrevida y eficaz la concepción tradicional de género.

4 Tomás Marco, *El caballero de la triste figura*

El caballero de la triste figura es una ópera de cámara compuesta en 2003 por encargo de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones, con libreto y música de Tomás Marco y puesta en escena de Guillermo Heras, estrenada en 2005 en el Teatro Circo de Albacete¹² a conclusión de los actos programados por el Gobierno regional en el año del IV Centenario del *Quijote*. Es esta la quinta ópera de Tomás Marco (Madrid 1942), quien antes había musicado a Bécquer en *Ojos verdes de luna*, a Homero en *El viaje circular*, a Calderón, Platón y Lista en *Segismundo* y a sí mismo en *Selene*, estrenada hace más de treinta años. Fuera de la escena, Marco ha compuesto también sobre textos de autores como Rilke, Grass o Carroll.

La obra adapta de forma estilizada en siete escenas teatrales algunos capítulos del *Quijote*, añadiendo un prólogo y un epílogo inspirados en poemas contenidos en el texto-fuente, que no tienen función narrativa sino poética. Marco, uno de los más destacados compositores contemporáneos, crea un espectáculo musical que alterna la ópera con el teatro, desarrollado en un acto único de una hora y media de duración. El libreto consta de una sucesión de cuadros que remiten a sendas aventuras del famoso caballero andante y para conferirle continuidad dramática a la actuación se aprovecha la figura de la Narración personificada, que juega el papel de hilo del relato: es ella efectivamente quien hilvana las escenas protagonizadas por DQ y Sancho, a modo de compendio de la novela. La selección de los fragmentos vuelve a proponer los momentos álgidos del original: además del Prólogo, las escenas que conforman la adaptación se centran en la vela de armas, la batalla con los molinos de viento y la manada de ovejas y carneros, la cueva de Montesinos, el caballo Clavileño y la broma de los duques, la isla Barataria y El Caballero de la Blanca Luna, narrándose en el Epílogo la muerte de DQ. El texto utiliza exclusivamente pasajes del original, en prosa o verso, y la acción se desarrolla con ritmo

12 En cartelera el 26-30 de enero de 2016 en los Teatros del Canal de Madrid. La adaptación representa un reto, debido a la inevitable comparación con un precedente ilustre, a pesar de la diversidad de sendas propuestas escénicas: *Don Quijote*, la ópera con música de Cristóbal Halffter y libreto de Andrés Amorós estrenada en 2000 en el Teatro Real.

rápido subrayando el sino del caballero, enfatizado por el epíteto que aparece significativamente en el título.

La obra esencializa el *Quijote* en su mensaje humano y le dota de una música que viene a ser el elemento complementario de la narración, articulada pues en dos niveles distintos, el textual y el musical, consiguiendo un redoblamiento de la narratividad. Además, proyecta los episodios y temas en que se inspira en la actualidad y enfatiza sus componentes caballeresco, humorístico y misterioso, centrándose en el convencimiento de que todo esfuerzo humano siempre acaba con el fracaso, favorecido además por la caducidad y lo efímero, sin embargo manteniendo el equilibrio cervantino entre humor y destino. Quizás el núcleo principal sea la escena más larga de esta transposición operística, que es la central (La cueva de Montesinos), y que corresponde a uno de los pasajes más complejos y polisémicos de la novela.

Guillermo Heras ha realizado una puesta en escena multidisciplinar, minimalista y al mismo tiempo efectista, muy en el espíritu de la novela, pero también de esta recreación, para resaltar sus rasgos literarios y musicales, añadiendo una coreografía en que el elemento coréutico perfecciona las distintas secuencias, cuyo ritmo se acelera a partir de la Escena 6 (La isla de Barataria). De hecho, además de los cantantes, el coro y la música, son también la danza y la coreografía que vuelven el espectáculo muy dinámico y visual, puesto que estas no se han utilizado como componentes ornamentales o accesorios sino conceptuales. Los bailarines en la escena hasta mueven unas maquinarias que remiten a Leonardo da Vinci (por ejemplo, su caballo en el monumento ecuestre para Francesco Sforza), contribuyendo junto con el coro y los cantantes a crear una partitura que hibrida lo musical y lo visual.

La partitura sigue el texto y su carácter para preservar su mensaje: los mayores logros musicales quizás sean la variedad rítmica y algunos efectos tímbricos de la parte instrumental – que juega un papel ambiental y narrativo, en palabras del mismo Tomás Marco – y que en algunos momentos recuerda el *Retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla¹³ o algunos pasajes de *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice Ravel,¹⁴ culminando en el momento musical más inspirado que se encuentra en el Epílogo y coincide con la muerte del protagonista.

La parte vocal concreta un diálogo continuo entre las formas de canto barrocas y modernas, para expresar la idiosincrasia de personajes y situaciones, resultando modulada por el carácter de cada personaje y las peripecias de cada parte del desarrollo argumental de la pieza. Las voces se tratan con el propósito de que el texto se entienda lo mejor posible

13 Ópera lírica compuesta entre 1919 y 1923.

14 Ciclo de canciones para barítono y orquesta, con textos de Paul Morand (1932-1933).

pero, al mismo tiempo, el lenguaje del modelo se adapta a las necesidades del canto, para que la voz no resulte rebajada a simple enunciación más o menos forzada.¹⁵ Además, las ocho cantantes del coro permanecen en escena durante toda la función, enfatizándose también físicamente su virtuosismo. Asimismo, la sección de percusión de la orquesta queda separada del resto de instrumentos, produciendo un peculiar efecto visual y escénico. La orquesta de diez elementos (dos flautas, dos trombones, dos violines, dos violonchelos, dos percusionistas), un sintetizador y el coro plasman, pues, esta recreación de la novela cervantina, cuya propuesta se caracteriza por su arquitectura orquestal camerística y por ofrecer un espectáculo polivalente, que se puede representar tanto en el teatro como en otros espacios escénicos e incluso al aire libre.

5 Joglars, *En un lugar de Manhattan*

En un lugar de Manhattan (2005) es una obra metateatral libremente inspirada en el *Quijote* (Boadella 2011), cuyos objetivos son la parodia de cierto teatro pseudovanguardista, el diálogo con los clásicos y la prueba de la vigencia de sus temas (Boadella, Micó 2006; Azcue 2006; Gaytán Duque 2007; Gaytán Duque 2009).

La compañía, fundada en 1961, en su larga trayectoria experimenta también la recreación de clásicos de la literatura universal y ya tiene publicada una trilogía cervantina (Boadella 2011; Boadella, Cabanas, Fontserè 2015; Cabanas 2016): *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004), *En un lugar de Manhattan* (2005; Orazi 2015a) presentada con ocasión de las celebraciones del IV Centenario del *Quijote*, y *El coloquio de los perros*¹⁶ (2013). Entre los rasgos peculiares de su dramaturgia destacan la parodia, la sátira, el humor, el compromiso, la transgresión y la investigación escénica (Sánchez Arnosi 2006; Santos de Oliveira 2010; Sánchez Arnosi 2011; Orazi 2013, pp. 54-57; Lezáun Echalar 2015), todo sintetizado también en estas reescrituras.

Tanto en el texto-fuente como en su relectura, los tiempos pasados se contraponen a los presentes y la estética de la época al extinguirse produce resultados enfáticos (los libros de caballerías y cierto pseudoteatro vanguardista); ambas obras denuncian tal situación aprovechando la subversión paródica. Además, si en el *Quijote* se ridiculizan los libros de caballerías, en la pieza de Joglars se parodia cierta dramaturgia actual: tanto unos como la otra son criticados por sus excesos y por suscitar, por un

15 Logro conseguido ya precedentemente con *Ojos verdes de luna* o *El viaje circular*.

16 En ocasión del estreno, Albert Boadella le ha pasado el testigo a Ramon Fontserè, después de más de medio siglo de dirección del grupo.

lado, el fenómeno de los 'lectores enloquecidos' que se creen caballeros y, por otro, la aparición de 'dramaturgos enloquecidos' que se creen artistas. En los dos textos, al principio el protagonista sufre una locura transfiguradora, mientras luego son los demás quienes le engañan y la locura pasa a ser algo organizado y heterónimo (Ruffinatto 2002, pp. 57-61; Miguez Macho 2008). Los episodios adaptados o evocados reafirman la actitud visionaria de DQ y su enfrentamiento con antagonistas imaginarios: los molinos de viento, la manada de carneros y ovejas, el escudero vizcaíno, el Bachiller Sansón Carrasco, los galeotes, el Caballero del Bosque (luego, Caballero de los Espejos), el Caballero de la Blanca Luna, etc.

La dramatización de Joglars también se basa en un mecanismo metaliterario complejo, caracterizado por una intertextualidad articulada en niveles diferentes: a partir del texto de Cervantes (obra extratextual real) el grupo crea una pieza en que se monta otra pieza (obra infratextual real 1) basada en el guión de una estrafalaria directora vanguardista (obra infratextual real 2); durante los ensayos el texto-fuente aparece en escena, tanto de forma material (el ejemplar manejado y leído) como inmaterial (las citas textuales). El entramado referencial de la pieza lo conforman las frecuentes citas (casi) exactas del *Quijote*, que vinculan la adaptación al original.

La parodia se intensifica cuando sale a escena la pareja Don Alonso-Sancho, dos fontaneros contrafiguras actualizadas del caballero y su escudero, ajenas al reparto de la pieza que se está ensayando. El viejo fontanero proyecta sobre su ayudante Jordi, a quien llama Sancho, la imagen del escudero cervantino y él mismo se presenta como Don Alonso, reflejo de Alonso Quijano.

La intertextualidad se enriquece gracias a la presencia física de las dos figuras recreadas, que irrumpen en la dimensión ficticia de la propuesta dramática de la directora. La metateatralidad y la aparición imprevista de los dos protagonistas enfatizan el mecanismo metaliterario, puesto que en la pieza alternan la ficción escénica de los ensayos (metarrealidad interna) y la proyección de los dos personajes cervantinos (metarrealidad externa).

El hondo conocimiento de la fuente por parte del fontanero y su actuación al creerse DQ subrayan la relación entre el original y su adaptación, la relevancia intemporal del modelo y el riesgo de desvirtuarlo al versionarlo a lo moderno, como hace la directora.

Los dos ejes temáticos de la pieza se concretan, pues, por un lado en la censura de cierta pseudodramaturgia experimental y de sus resultados desastrosos a la hora de revitalizar los personajes y el mensaje cervantinos; por otro lado en la contraposición entre la grotesca oquedad de todo ello y la eficaz naturalidad de la pareja de protagonistas, prueba de la vigencia del idealismo, el visionarismo, el humor y la fuerza revolucionaria del modelo (Martín Morán 2008, pp. 177-189).

El mecanismo metaliterario se enriquece cuando Don Alonso alude a su creador: la directora tuerce la trama del original y por eso es asimilada a

Avellaneda y, si en la fuente el autor que lo arregla todo es Cervantes, en la pieza de Joglars es el propio Boadella.

Finalmente, el ayudante Sancho/Jordi descubre la verdadera identidad de Don Alonso: es Justino Peláez, fontanero, a quien la lectura obsesiva del *Quijote* le ha carcomido el cerebro. Si Alonso Quijano enloquece por leer libros de caballerías y se transforma en DQ (caballero andante), a su vez Justino Peláez se vuelve loco por leer el *Quijote*, asumiendo la identidad ficticia de Don Alonso (fontanero andante y reminiscencia del protagonista de la novela) y atribuyendo otra identidad ficcional a su ayudante Jordi, a quien llama Sancho (reminiscencia del escudero cervantino): el *alter ego* de DQ irrumpe en la dimensión metateatral de los ensayos, remedando los actos de su modelo y acusando a la directora por actuar como autor apócrifo, siendo consciente de seguir un guión establecido (el texto-fuente).

Ambos protagonistas reproducen las empresas de sus héroes, proyectándolos sobre su metarrealidad ficticia: la de Alonso Quijano es el *Quijote* y la de Justino Peláez es *En un lugar de Manhattan*. Como Alonso Quijano, también Don Justino recupera la lucidez en punto de muerte (Boadella 2011, p. 328; Schmidt 2000; Layna Ranz 2010; Schmidt 2010): los dos textos coinciden exactamente en este punto, puesto que en la pieza se recita y hasta se lee el texto cervantino aprovechando el ejemplar de la novela que aparece en escena.

Así, de la (meta)ficción – el *Quijote* – se pasa a la (meta)realidad – los ensayos metateatrales de la pieza pero también cada función del espectáculo de Joglars –, engendrándose un complejo juego de perspectivas, donde los mismos conceptos de ficticio y real se vuelven cada vez más cambiantes.

El multiperspectivismo metaliterario se reafirma, pues, como elemento central: DQ y Don Alonso son dos monomaniacos – afectados por una locura transfiguradora – que se engañan a sí mismos y que sufren luego una forma de locura heterónoma organizada cuando son los demás quienes les engañan. Así, se activa el desarrollo textual y la relación entre realidad y ficción se vuelve más sutil, produciéndose un exasperado juego literario: ambos protagonistas adquieren consciencia metanarrativa y de personajes cómicos pasan a ser tragicómicos y luego trágicos (Ruffinatto 2002, pp. 81-82).

Hay aquí toda una síntesis del modelo, matizada por la técnica y el lenguaje dramáticos de la compañía: humor, comicidad y parodia, denuncia de la crisis del individuo y de la sociedad reflejada en la actuación del protagonista en su contexto ficcional, consiguiente y revolucionaria deformación (meta)literaria de la realidad, atrevido perspectivismo multidimensional y creación de un personaje consciente de su complejo papel metaliterario (el *Quijote* de Cervantes en los ensayos de la propuesta dramática de la directora en la pieza de Joglars) cuya estrecha relación con la fuente y su época demuestra su vigencia intemporal gracias a la sorprendente y contundente capacidad creadora del grupo.

6 Comediantes, *Elogio de la locura*

El *Elogio de la locura*, estrenado en el 28º Festival de Teatro Clásico de Almagro en 2005, con motivo del IV Centenario de la publicación del *Quijote*, es un macroespectáculo¹⁷ que presenta una cabalgata formada por diez cuadros alegóricos con acciones y banda sonora a la manera de entremeses itinerantes, casi veinte micromontajes y un pasacalle con máscaras, gigantes y elementos de gran tamaño, todo inspirado en la novela cervantina; en él participan más de cien músicos y actores que invitan a los espectadores a tomar parte activa en el desarrollo y desenlace de la acción. La pieza reafirma la estrecha relación del grupo, fundado en 1971, con el teatro de calle, las tradiciones populares, la militancia.¹⁸ Sus componentes – actores, músicos y artistas – consiguen revitalizar la fiesta popular a través de una relectura innovadora y comprometida y sintetizan la reflexión experimental sobre la tradición renovada aprovechando efectos técnicos modernos y de fuerte impacto espectacular (Saumell, Delgado 1998; Monleón 2001; Saumell 2001; Delgado 2003, pp. 270-271; Ciurans Peralta 2005; Saumell 2006, pp. 32-35; Marchisio 2007; Orazi 2013, pp. 57-64).¹⁹ Estos se aplican también a una de las líneas peculiares de su dramaturgia, es decir el diálogo con los clásicos, desarrollado con una estética y un lenguaje propios, para asumir su herencia y mensaje revitalizando núcleos temáticos que afectan al individuo de toda época y todo lugar (Orazi 2015b). En esta línea de investigación encajan también sus adaptaciones de obras cervantinas: *Las maravillas de Cervantes* (2000), relectura de cinco entremeses,²⁰ y el *Elogio de la locura* (2005), inspirado en el *Quijote*.

El *Elogio de la locura* es un homenaje al protagonista de la novela, a su vitalidad e imaginación desbocada, a sus sueños liberatorios. Sin embargo, la obra ensalza también su lúcida locura como fuente de vitalidad, fantasía

17 Como, por ejemplo, *Mil·lènim. 100 pel 2000*, de 1999, montado en la fachada de La Pedrera de Barcelona durante los cien días que precedieron la noche vieja de ese año, inspirado en las técnicas contemporáneas del teatro vertical, es decir la mezcla de danza acrobática, *nouveau cirque* y *free climbing*, cuyos montajes aprovechan precisamente superficies y espacios verticales tanto arquitectónicos (fachadas, torres, paredes, etc.) como naturales (árboles, canteras, acantilados, etc.); o también *L'arbre de la memòria* de 2004, una macroestructura de once metros montada al aire libre y capaz de atraer miles de espectadores.

18 Esto resulta evidente ya en la primera producción del grupo, *Non plus plis* de 1972, que anticipa algunos rasgos esenciales de su estética: la revitalización y dramatización de los ciclos festivos y naturales, la transgresión del espacio escénico convencional, el empleo constante y expresivo de la música, todo ello adaptado a las exigencias de transmisión de un mensaje cuya connotación comprometida es bien evidente.

19 El grupo solo ha publicado o grabado (en CD o DVD) algunas de sus obras y producciones.

20 *La cueva de Salamanca*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*, *Los habladores*.

y utopía, y DQ es presentado como el símbolo del individuo que no cede frente a las adversidades. Es esta una producción llena de color, música y elementos de grandes dimensiones, en que pueden participar hasta miles de personas; un espectáculo itinerante inspirado en los rasgos más populares del texto-fuente, una recreación fantástica del universo quijotesco que convierte el espacio urbano en un gran escenario. La pieza se abre con la presentación de los personajes y las escenografías semovientes que componen el retablo inicial, y el Hidalgo manchego aparece en escena rodeado por enormes pantallas, cuyo empleo reafirma el uso experimental por parte del colectivo de las tecnologías audiovisuales y multimedia. Sigue una segunda parte itinerante, donde van apareciendo los distintos personajes de la novela. Finalmente, la tercera parte remeda el torneo entre DQ y las figuras quiméricas creadas por su mente enajenada.

La obra concreta un sugerente pasacalle vanguardista acompañado por percusiones, con citas de la novela reelaboradas aprovechando máscaras, gigantes, globos, dragones y zancudos, para evocar el visionarismo de DQ.

La compañía vuelve a recuperar el espacio urbano como escenario para esta propuesta y el montaje acaba implicando a todo el público, ofreciendo un homenaje a un icono literario universal, que es al mismo tiempo muestra de una honda humanidad, por concebir la vida como una aventura y una lucha incesante contra las adversidades. La adaptación, pues, reafirma las peculiaridades dramáticas más reconocibles de Comediantes: la estrecha relación con el teatro de calle y la tradición popular y la hibridación con las tendencias vanguardistas más atrevidas; el compromiso expresado a través de una dramaturgia arraigada en la dimensión socio-política contemporánea; el experimentalismo alrededor de la reflexión sobre el espacio escénico; el empleo de la luminotécnica, las nuevas tecnologías, los recursos audiovisuales y multimedia; la voluntad de dirigirse a un público variado, aun al más joven, para acercarlo a la escena actual. A todo ello hay que añadir la fecunda relación del grupo con los clásicos, un hondo contacto plasmado de forma cada vez renovada, expresado a nivel multidisciplinar produciendo piezas de teatro de texto pero también espectáculos performativos y musicales que transfunden en las nuevas producciones su potencial creador. En este caso, tal intento se logra potenciando el legado y la vigencia de la obra maestra cervantina, recreada y actualizada, operación que Comediantes cumplen de manera acabada gracias a su estilo inconfundible.

7 Ron Lalá, *En un lugar del Quijote*

Ron Lalá es una compañía de creación colectiva de teatro de humor con música en directo que nace en Madrid en 1996.²¹ Al principio, actúa en los cafés concierto de la capital y estrena su primera producción en 2002. Su peculiar dramaturgia consiste en una combinación de música y textos originales trabajados con un lenguaje crítico-humorístico (Orazi 2016). Sin embargo, el colectivo se dedica también a la recreación de clásicos²² y ha producido algunas adaptaciones de tal tipo: *Siglo de oro, siglo de ahora (folia)* (2012; Orazi 2015c), *En un lugar del Quijote* (2013), *Ojos de agua* (2014), inspirada en *La Celestina* de Rojas – y *Cervantina* (2016)²³, basada en textos de Cervantes.

En un lugar del Quijote (Rodríguez Alonso 2015) inaugura la colaboración con la Compañía Nacional de Teatro Clásico y significa un salto importante en la trayectoria del grupo, que dramatiza un texto narrativo adaptándolo para la escena. La obra sintetiza la esencia del original: su intento es ofrecer la visión contemporánea de uno de los grandes iconos de la literatura universal, enmarcado en una época que guarda parecidos inquietantes con la crisis de principios del siglo XXI. El lenguaje también ha recibido un tratamiento especial y el texto combina la prosa y el verso cervantinos, que se convierten a menudo en canción. Se trata de la reescritura moderna de un mito intemporal con música en directo, que evoca un espacio donde se suceden a ritmo vertiginoso los momentos más entretenidos de la novela, los diálogos más ingeniosos, las reflexiones más hondas y una serie de canciones hilarantes. En la selección de los episodios llevados a escena los actores multiplican sus papeles cantando y bailando: los libros son metáfora del espacio ficcional y se amontonan por todas partes; DQ y Sancho llegan a la escena por el patio de butacas y los actores salen a leer el principio de la novela; el mismo Cervantes aparece en el reparto y juega el doble papel de personaje de la pieza y autor de la novela, que explica, detiene o acelera la acción, realiza saltos de tiempo y espacio, concretando un logrado juego metaliterario, reflejo del original; Dulcinea es un nombre, un fantasía de DQ, recreada de forma musical; el ovillo que canta el cabrero corresponde a la canción de Cardenio, con

21 Integrada por Álvaro Tato, Daniel Rovalher, Íñigo Echevarría, Juan Cañas, Miguel Magdalena – actores – y Yayo Cáceres – director.

22 Cf. Villán, Javier: «Una ingeniosa forma de buscar identidades entre pasado y presente. Pero esto es puro teatro», *El Mundo*, 28 de octubre de 2012; García Garzón, Ignacio «Un trabajo desternillante, depuración del ingenio y las artes cómicas de los ‘ronlaleros’. Jocosos envite satírico-sociológico-filosófico y más allá. Un puente de versos empedrado con paralelismos entre las penurias, los problemas y los figurones de una época y otra», *ABC*, 31 de noviembre de 2012; etc.

23 Teatro de la Comedia de Madrid, del 14 de enero al 6 de febrero de 2016.

arreglo original y una nueva estrofa más, cantada por el propio Cervantes; los diez años que median entre las dos partes de la novela se evocan con un *intermezzo* musical.

El estilo escénico es sencillo y sugerente: hay libros por todas partes y manuscritos desechados esparcidos por el suelo, y es con estos pocos elementos que se estructuran las diferentes ambientaciones, gracias también al diseño de luces y a la luminotécnica. De hecho, los colores y el dinamismo, o incluso la ruptura violenta de la luz, se aprovechan para simbolizar la lucha entre visionarismo y realidad.

En esta producción también la música en directo se reafirma como elemento básico de la dramaturgia de Ron Lalá: frente al tratamiento filológico de la lengua del *Quijote*, el grupo realiza una instrumentación basada en timbres y texturas modernas (sintetizadores, *pads* electrónicos de percusión, grabación y reproducción de sonidos en directo). Tampoco faltan los instrumentos tradicionales y acústicos: guitarras españolas, percusiones menores, pero también la *kalimba* africana o la vasija asiática. Aun los ruidos accidentales se producen en vivo: utilizando las fórmulas del antiguo radio teatro, los actores manejan un sinfín de recursos para producir los efectos acústicos, como cadenas que chocan contra el suelo cuando DQ es derribado, regaderas de agua que imitan la lluvia, papel de burbuja que remeda el crepitar del fuego. Es con estas variedades sonoras que se plasma el ambiente donde transcurren las aventuras de los dos protagonistas.

Hasta el vestuario juega un papel clave en la pieza, evocando pergaminos, libros, manchas de tinta, letras, plumas, tinteros, por su color, textura y forma: cada traje es una base que se va transformando y esto les permite a tres de los cinco actores interpretar a quince personajes diferentes, con cambios que se suceden a ritmo acelerado casi siempre a la vista del público. En fin, la escenografía se convierte en vestuario y este cambia con la luz, el juego escénico, actoral y musical, testimoniando una creatividad cambiante y camaleónica.

La obra cierra con una canción final, donde los actores pasan de la ficción a la realidad, indicando las partes de la novela excluidas de su poema teatral, que concreta un sugerente juego formal, escénico, textual y musical entre tradición y modernidad trabajado con humor, al estilo ronlalero.

8 A modo de conclusión

El análisis de las adaptaciones del *Quijote* examinadas permite detectar algunos elementos útiles para desarrollar la reflexión crítica sobre las técnicas y las finalidades de reescritura de los clásicos para la escena contemporánea. Entre los rasgos estructurales compartidos por estas recreaciones, los más relevantes son el mantenimiento de la metanarratividad,

reelaborada y enfatizada por un desdoblamiento experimental, logrado a través de la metateatralidad (*En un lugar de Manhattan*), la hibridación con otros subgéneros teatrales, como el teatro de títeres (*Aventuras de Don Quijote*), o sintetizando componentes de naturaleza y procedencia diferentes, como la música (*En un lugar del Quijote*), las artes plásticas, la tradición y la fiesta popular, algunas características de la *Commedia dell'Arte* (la máscara, etc.), la tecnología audiovisual y multimedia y otras formas de espectáculo - teatro de calle, urbano, etc. - (*Elogio de la locura*); hasta llegar a las adaptaciones transmediales, que testimonian el desplazamiento de las nuevas versiones hacia las expresiones coréuticas, la ópera de cámara (*El caballero de la triste figura*) y la ópera lírica (*DQ. Don Quijote en Barcelona*).

Entre los aspectos temáticos retomados por ser intemporales y todavía eficaces a la hora de estimular la reflexión sobre ellos e impactar sobre el público actual, los que se revelan más funcionales para implicar al espectador y concretar el papel social del teatro son el choque entre pasado y presente (decaimiento de los ideales, materialismo, crisis de los valores); la extinción de los cánones estéticos sustituidos por huecas modas literarias, que producen vacuos resultados hipertróficos; la subversión crítica de dichas modas, expresada a través de la parodia y el humor para favorecer un nuevo desarrollo creativo y superar la crisis; la confusión entre realidad y punto de vista y la consiguiente superposición de datos objetivos y subjetivos, origen de la crisis individual y epocal; el enfoque cómico del visionarismo idealista y la locura de DQ, quien pierde progresivamente su connotación humorística para volverse un personaje más complejo, debido a la decepción causada por el cortocircuito entre lo real y lo imaginario; la locura transfiguradora del protagonista y la adquisición por su parte de una conciencia metanarrativa.

Estas obras, cada una a su manera y en grado diferente, comparten el legado del modelo y testimonian la voluntad de conectar las nuevas formas de investigación y experimentación alrededor de la creación artística con el mensaje de este clásico universal, cuya vigencia imperecedera estimula a los creadores contemporáneos, alimentando un diálogo proficuo e inagotable, cual si se tratara de un arquetipo que periódicamente vuelve a asomarse a la consciencia colectiva.

Bibliografía

- Allegri, Luigi (1978). *Per una storia del teatro come spettacolo: Il teatro di burattini e marionette*. Parma: Centro Studi e Archivio della Comunicazione.
- Allegri, Luigi (2003). «Don Cristóbal nel teatro di burattini di Federico García Lorca». En: Beltrán Llavador, Rafael et al. (eds.), *Homenaje a Luis Quirante*, vol. 1. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 25-36.
- Arregui, Juan P.; Vela del Campo, Juan Ángel (coords.) (2007). *La ópera trascendiendo sus propios límites*. Valladolid: Angelma.
- Azcue, Verónica (2006). «Pero... ¿Dónde está la obra? En un lugar de Manhattan y el concepto de teatro de Cervantes». Conferencia leída en el XVI Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Madrid, 2006).
- Boadella, Albert (2011). *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*. Ed. por Sánchez Arnosi, Milagros. Madrid: Cátedra.
- Boadella, Albert; Micó, Josep Maria (2006). «El Quixot i Boadella, de la Manxa a Manhattan. Una conversa entre Albert Boadella i Josep Maria Micó». *Documents de Dansa i Teatre*, 8 (8), pp. 21-31.
- Boadella, Albert; Cabanas, Martina; Fontserè, Ramon (2015). *El coloquio de los perros*. Adaptación de la novela ejemplar cervantina. Ed. por Sánchez Arnosi, Milagros. Madrid: Pigmalión.
- Bonilla Agudo, María (2006). «Teatro y ópera en el siglo XXI: modernización e innovación de la puesta en escena». En: Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, pp. 353-362.
- Bottin, Beatrice (2016). «La Fura dels Baus: hacia la democratización de la ópera». En: Romera Castillo, José (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 419-429.
- Brunetti, Simona; Pasqualicchio, Nicola (a cura di) (2014). *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Brunetti, Simona; Pasqualicchio, Nicola (a cura di) (2015). *Attori all'opera. Coinidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Cabanas, Martina (2016). «Cervantes por Joglars. La trilogía cervantina». *eHumanista/IVITRA*, 9, pp. 191-209.
- Ciurans Peralta, Enric (2005). «Teatralització d'elements rituals. Els Joglars, Els Comediants, La Fura dels Baus». En: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 329-353.
- Delgado, María M. (2003). *'Other' Spanish Theatres*. Manchester: Manchester University Press.

- Frías, María José (1997). *Introducción a la historia de los títeres en Madrid*. Madrid: UNIMA.
- García Laborda, José María (2001). «Función y disfunción del texto en la música del siglo XX». En: Lolo, Begoña (ed.), *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol. 2. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 1201-1224.
- Encabo Fernández, Enrique (2010). «Otras justas hay en Barcelona... La voz de los autores, la crítica y el público ante el estreno de D.Q.». En: Lolo, Begoña (ed.), *Visiones en la música del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 311-320.
- Gaytán Duque, Julia (2007). «En un lugar de Manhattan: visiones contemporáneas de la metateatralidad cervantina». Conferencia leída en el Centro de estudios cervantinos de México (Ciudad de México 2006).
- Gaytán Duque, Julia (2009). «Dientes por diamantes. Realidades y meta-teatro en *En un lugar de Manhattan* de Albert Boadella y Els Joglars». En: *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 157-163.
- Gómez Torres, Ana (1994). «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático». *Analecta Malacitana*, 17 (2), pp. 313-322.
- Huerta Calvo, Javier; Peral Vega, Emilio; Urzaiz, Héctor (2005). *Teatro español de la A a la Z*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Kunicka, Elzbieta (2009). «La recuperación del guiñol en la dramaturgia moderna española: Valle-Inclán y García Lorca». *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 11, pp. 185-195.
- La Fura dels Baus (2001). «Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital». En: *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 29-47.
- Lezáun Echalar, Gemma (2015). *La obra dramática de Albert Boadella en Joglars: Análisis sociopolítico y evolución estética* [tesis de doctorado]. Murcia: Universidad de Murcia.
- Layna Ranz, Francisco (2010). «Todo es morir y acabóse la obra. Las muertes de don Quijote». *Cervantes*, 30 (2), pp. 57-82.
- Marchisio, Silvana (2007). *Els Comediants 1971-1981: Pupazzi giganti, ricerca, festa popolare*. Torino: Edizioni Seb27.
- Martín Morán, José Manuel (2008). *Autoridad, palabra y lectura en el «Quijote»*. Vercelli: Edizioni Mercurio.
- Martorell Fiol, Martí (2004). «La incursión en el mundo digital de la Fura dels Baus». En: Romera Castillo, José (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*. Madrid: Visor, pp. 387-397.
- Menarini, Piero (1989a). «Federico y los títeres: cronología y dos documentos». *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 3 (5), pp. 103-128.
- Menarini, Piero (1989b). «Gli anni dei burattini». In: Laura Dolfi (a cura di), *L'impossibile/possibile di Federico García Lorca*. Salerno: ESI, pp. 139-154.

- Miguez Macho, Carlos (2008). «La construcción de un personaje: de Alonso Quijano a don Quijote». *Anales Cervantinos*, 40, pp. 107-118.
- Molpeceres, Sara (2012). *Del texto a la ópera virtual: Don Quijote mutante de La Fura dels Baus*. En: Alemany Ferrer, Rafael; Chico Rico, Francisco (eds.), *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*. Alicante: Universidad de Alicante, SELGYC, pp. 201-213.
- Monleón, José (2001). «Teatro contemporáneo: la sociedad y los especialistas». En: *Las fronteras del teatro: Tercer milenio*. Málaga: Universidad de Málaga. Monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales*, 17, pp. 3-28.
- Navarro, Justo (2007). «D.Q. Don Quijote en Barcelona». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 709-714.
- Ollé, Àlex (coord.) (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona: Electa.
- Orazi, Veronica (2013). «Verso la performance: esperienze teatrali contemporanee in Spagna». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 16, pp. 51-73.
- Orazi, Veronica (2015a). «Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el Quijote». *Cuadernos AISPI*, 5, pp. 47-64.
- Orazi, Veronica (2015b). «Comediants y los clásicos». *eHumanista/IVITRA*, 7, pp. 272-285.
- Orazi, Veronica (2015c). «Siglo de oro, siglo de ahora (folia). Ron Lalá actualiza la 'fiesta barroca de piezas breves'». En: Estévez, Francisco et al. (eds.), *Hora fecunda*. Torino: Trauben, pp. 251-263.
- Orazi, Veronica (2016). «Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI». *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 29-46.
- Orazi, Veronica (2017a). «Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema», *Zeitschrift für Katalanistik*, 30, im Druck.
- Orazi, Veronica (2017b). «El retablo de las maravillas: de Cervantes a Boadella», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 13, en prensa.
- Orazi, Veronica (2017c). «El coloquio de los perros: dalla novela ejemplar di Cervantes alla drammatizzazione di Joglars». In: Marengo, Franco; Ruffinatto, Aldo (a cura di), *Shakespeare e Cervantes immortali*. Bologna: Il Mulino (c.s.).
- Padrissa, Carlus (2001). *La invención de DQ*. En: *DQ. Don Quijote en Barcelona* [DVD]. Barcelona: Fundación Gran Teatre del Liceu.
- Peral Vega, Emilio Javier (2004). «El teatro breve de Jacinto Benavente». *Cuadernos de investigación de la literatura hispánica*, 29, pp. 17-38.
- Pinheiro Villar de Queiroz, Fernando Antonio (2001). *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989* [tesis de doctorado]. London: Queen Mary University of London.
- Raposo, Valentina (2004). *Más allá del teatro de títeres* [tesis de doctorado]. Barcelona: Universidad Autónoma, Institut del Teatre.
- Ríos Fresno, Rebeca (2012). «Apuntes sobre la 'música visual' de la ópera D.Q. (Don Quijote en Barcelona)». En: Viñuela, Eduardo; Fraile, Tere-

- sa (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual: Aproximaciones multidisciplinarias a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, pp. 245-257.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles (2016). «La música en la poética escénica de Ron Lalá. *En un lugar del Quijote*». En: Romera Castillo, José (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 318-327.
- Ruffinatto, Aldo (2002). *Cervantes*. Roma: Carocci.
- Sánchez Arnosi, Milagros (2006). «Introducción». En: Boadella, Albert. *Ubú President, La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*. Madrid: Cátedra, pp. 13-74.
- Sánchez Arnosi, Milagros (2011). «Introducción». En: Boadella, Albert, *El retablo de las maravillas, En un lugar de Manhattan*. Madrid: Cátedra, pp. 11-96.
- Sánchez, Estrella (2012). *La recepción de D.Q. en Barcelona: Problemas en torno a la innovación de la ópera* [tesina de doctorado]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Santos de Oliveira, Rogério (2010). *El proceso creativo teatral. Conceptualización y análisis a través de su aplicación a la obra de Albert Boadella y Els Joglars*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Saumell, Mercè (2001). *Teatre contemporani de dramaturgia visual a Catalunya (1960-1992): Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Saumell, Mercè (2006). *El teatre contemporani*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Saumell, Mercè; Delgado, María M. (1998). «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre». *Contemporary Theatre Review*, 7 (4), pp. 1-30.
- Schmidt, Rachel (2000). «The Performance and Hermeneutics of Death in the Last Chapter of *Don Quijote*». *Cervantes*, 20 (2), pp. 101-126.
- Schmidt, Rachel (2010). «La praxis y la parodia del discurso del *ars moriendi* en el *Quijote* del 1615». *Anales Cervantinos*, 42, pp. 117-130.
- Segre, Cesare (1991). «Introduzione». In: Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia*. Milano: Mondadori, pp. V-LXVIII.
- Spitzer, Leo (1968). «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*». En: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, pp. 136-154.
- Turina, José Luis (2007). «D.Q. Don Quijote en Barcelona». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 699-708.
- Vela del Campo, Juan Ángel (2007). «El Quijote desde otro ámbitos». En: Lolo, Begoña (ed.), *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 717-736.

«La mañana del búho» de Claudio Rodríguez La voz del (des)conocimiento poético

Alessandro Mistrorigo
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The aim of this article is to critically read Rodríguez's poem «La mañana del búho» dealing with the author's vocal version recorded in 1989 during a public event at the Residencia de Estudiantes in Madrid. After transcribing the vocal version and placing it beside the poem published in 1991 within *Casi una leyenda*, the two texts will be compared demonstrating how changes decided by the author can enhance our hermeneutical approach and extend the poem's interpretation. This approach will also give a philological insight on Rodríguez's writing process considering his vocal version as a proper manuscript of a previous stage in relation to the published text. Rodríguez's words presenting his text during the public reading at the Residencia are also considered in order to connect the poem within the larger author's creative trajectory.

Sumario 1 Introducción. – 2 El texto y su (pre)versión vocal. – 3 El aliento de las brujas. – 4 La dialéctica del título. – 5 Primer oleaje. – 6 Segundo oleaje. – 7 Tercer oleaje. – 8 La primavera última.

Keywords Claudio Rodríguez. Spanish poetry. Poetry reading. Poetics. Contemplation. Hermeneutics. Voice. Philology. Audio recording. Intermedia.

1 Introducción

En el CD incluido en el libro *La voz de Claudio Rodríguez*, publicado en 2003 por la Residencia de Estudiantes en la serie titulada *Poesía en la Residencia*, se recoge la grabación del acto público fechado 22 de noviembre de 1989 en el que el mismo Rodríguez ofrece una lectura antológica de sus poemas. Casi al final del acto, el autor decide leer unos poemas de su último libro, *Casi una leyenda*, que en ese momento era inédito. Introduciendo la lectura de estos últimos poemas, Rodríguez afirma que el nuevo libro insiste «otra vez en el conocimiento» y más precisamente «en el conocimiento de las cosas, de la materia» (Rodríguez 2003, p. 37). También confiesa que «hay una sección posible de este libro que se titula

‘De noche y por la mañana’»¹ y que el poema que está a punto de leer se titula «La mañana del búho» (Rodríguez 2003, p. 37). Aclara a continuación: «el búho es un ave rapaz nocturna [que] en el fondo es un intento de conocimiento, mejor dicho de desconocimiento humano de las cosas, de la materia» (Rodríguez 2003, p. 38).

A propósito de este mismo poema, poco antes el autor había contado haber escrito ya hace años «un poema bastante extenso, que está [...] en la misma trayectoria, en el mismo ambiente o aliento, atmósfera» y que se titula «Brujas al mediodía» (Rodríguez 2003, pp. 37-38). Se trata del poema que inaugura su tercer libro, *Alianza y condena* (1965), y en cuyo subtítulo se lee «Hacia el conocimiento». Luego, tras un momento de silencio, la voz tan particular de Rodríguez empieza a leer el poema de «La mañana del búho» que aquí reproducimos en su doble versión: por una parte, el texto tal y como se publicó en 1991 en *Casi una leyenda* y, por otra, la transcripción del texto leído por el propio autor dos años antes en la Residencia. De esta forma, queremos instaurar una relación filológica entre las dos versiones, la puramente textual y la vocal. El ejercicio hermenéutico que seguirá se centrará obviamente en el texto ‘canónico’, aunque también tendrá en cuenta las indicaciones del autor a partir de la versión vocal.

2 El texto y su (pre)versión vocal

La mañana del búho

- Hay algunas mañanas
que lo mejor es no salir. ¿Y adónde?
La semilla desnuda, aquí, en el centro
de la pupila en plena
5 rotación
hacia tanta blancura repentina
de esta ola sin ventanas
cerca de la pared del sueño entre alta mar
y la baja marea,
10 ¿hacia dónde me lleva?
¡Si lo que veo es lo invisible, es pura
iluminación,
es el origen del presentimiento!
Es este otoño de madera y de ecos

1 Con respecto a este título – que luego será el lema del primer apartado de *Casi una leyenda* – el crítico Luis García Jambrina (1999, p. 145) lo relaciona «a dialéctica noche/día – oscuridad y luz, misterio y claridad – como proceso simbólico del conocimiento».

- 15 de olivo y abedul
con la rapacidad del ala lenta
ladeando y girando,
con vuelo viejo avaro de la noche,
con equilibrio de la pesadilla,
20 con el pico sin cera, sin leche y sin aceite,
y el plumaje sin humo, la espuma que suaviza
la saliva, la sal, el excremento
del nido... Hay un sonido
de altura, moldeado
25 en figuras, en vaho
de eucalipto. No veo, no poseo.
¿Y esa alondra, ese pámpano
tan inocentes en la viña ahora,
y el vencejo de leña y de calambre,
30 y la captura de la liebre, el nácar
de amanecida y la transparencia
en pleamar naranja de la contemplación?

- ¿Y todo es invisible? ¡Si está claro
este momento traspasado de alba!
35 Este momento que no veré nunca.
Esta mañana que no verá nadie
porque no está creada,
esta mañana que me va acercando
al capitel y al nido.
40 ¿Y este aleteo sin temor ni viento,
la epidemia, el mastín y la crisálida
con la luz de meseta?
Cómo cantaba mayo en la noche de enero.
Junto al relieve y el cincel, la lima
45 y el buril hay ciudad,
mano de obra y secreto en cada grieta
de la oración y de la redención,
y la temperatura de la piedra
orientada hacia el este
50 con una ciencia de erosión pulida,
de quietud de ola en vilo, de aventura
que entra y sale a la vez. Ahí las escenas
de historia, teología, fauna, mitos
y la ley del granito, poro a poro,
55 su cicatriz en cada veta ocre,
el rito de la lágrima
en riesgo frío y cristalino en lluvia

- y con el girasol que ya se lava
entre el búho y la virgen.
- 60 No hay espacio ni tiempo: el sacramento
de la materia.
- ¿Y qué voy a saber yo si a lo mejor mañana
es nuevo día?
Cuánta presencia que es renacimiento,
65 y es renuncia, y es ancla
del piadoso naufragio
de mi ilusión de libertad, mi vuelo...
Adivinanza, casi pensamiento
junto al hondo rocío
- 70 del polvo de la luz, del misterio que alumbra
este aire seguro,
esta salud de la madera nueva
y llega germinando
hasta el néctar sin prisa, bien tallado
- 75 en la jara quemada.
Es la gracia, es la gracia, la visión,
el color del oráculo del sueño,
la nerviación de la hoja del laurel,
la locura de la contemplación
- 80 y cuántas veces maldición, niñez,
sonando en cada ala con sorpresa.
¡El manantial temprano y el lucero
de la mañana!
Y el placer, la lujuria, el ruin amparo
- 85 de la desilusión, el roce
de mis alas pesadas, tan acariciadoras,
casi entreabiertas cuando
ya no hay huida ni aún conocimiento
antes de que ahora llegue
- 90 el arrebol interminable... ¡Día
que nunca será mío y que está entrando
en mi subida hacia la oscuridad!
¿Viviré el movimiento, las imágenes
nunca en reposo
- 95 de esta mañana sin otoño siempre?

La mañana del búho

- Hay algunas mañanas |
 que lo mejor es no salir. | ¿Y adónde? ||
 La semilla desnuda, aquí, | en el centro >
 de la pupila | en plena >
- 5 rotación ||
 hacia tanta blancura repentina |
 de esta ola | sin ventanas ||
 cerca de la pared del sueño | entre alta mar |
 y la baja marea, |
- 10 ¿hacia dónde me lleva? ||
 ¡Si lo que veo es lo invisible, | es pura >
 iluminación, |
 es el origen del presentimiento! ||
 Es **Junto a** este otoño de madera | y de ecos >
- 15 de olivo y abedul |
 con la rapacidad del ala lenta |
 ladeando y girando, | **espacio va espacio viene** |
 con vuelo viejo avaro de la noche, |
~~con equilibrio de la pesadilla,~~
- 20 ~~con~~ **ya** el pico sin cera, | sin leche y sin aceite, |
 y el plumaje sin humo, | la espuma que suaviza >
 la saliva, la sal, el excremento >
 del nido... || Hay un sonido >
 de altura, | moldeado >
- 25 en figuras, | en vaho >
 de eucalipto. || No veo, | no poseo. ||
 ¿Y esa alondra, | ese pámpano |
 tan inocentes en la viña ~~ahora~~, | **cuando el sol entra en**
la uva | y la estremece, | la acompaña | la da herida de
reverberación | ~~y el vencejo de la leña y de calambre,~~
- 30 y la captura de la liebre, | el nácar >
 de amanecida ~~y la transparencia~~ |
~~en~~ **el** pleamar naranja de la contemplación?
- ¿Y todo es invisible? || ¡Si está claro >
 este momento traspasado de alba! |
- 35 Este momento que no veré nunca. |
 Esta mañana que no verá nadie |
~~porque~~ **y que** no está creada, |
 esta mañana que me va acercando |
 al capitel | y al nido. ||
- 40 ¿Y este aleteo **oscuro** | ~~sin~~ **de** temor ~~ni~~ **y** viento, |

- la epidemia, el mastín y la crisálida
con la luz de meseta?
Cómo cantaba mayo en la noche de enero. |
Junto al relieve y el cincel, | la lima >
45 y el buril || hay ciudad, |
mano de obra y secreto **de herida** en cada grieta >
de la oración y de la redención, >
y la temperatura de la piedra >
orientada hacia el este > **con su latido en lumbre |**
50 con una ciencia de erosión pulida, |
de quietud de ola en vilo, de aventura >
~~que entra y sale a la vez.~~ **ya con destino lejos de un pueblo**
envilecido. Ahí las escenas >
de historia, teología, fauna, mitos |
~~y la ley del granito, poro a poro,~~
55 su cicatriz en cada veta ocre, >
el rito de la lágrima >
en riesgo frío y cristalina **orientación** en **sin** lluvia |
~~y con el girasol que ya se lava~~
~~entre el búho y la virgen.~~
60 No hay espacio ni tiempo: el sacramento
de la materia.
- ¿Y qué voy a saber | yo-si **que** a lo mejor mañana |
es nuevo día? ||
Cuánta presencia | que es renacimiento, >
65 y es renuncia, y es ancla >
del piadoso naufragio >
de mi ilusión de libertad, mi vuelo... |
Adivinanza, | casi pensamiento >
~~junto al hondo rocío~~
70 del polvo de la luz, del misterio que alumbra >
este aire seguro, |
esta salud de la madera nueva |
y llega germinando >
hasta el néctar **pólen** | sin prisa, bien tallado |
75 en la jara quemada. |
Es la gracia, | es la gracia, | la visión, |
el color del oráculo de sueño, | **la corrosión | el frío de la**
inocencia | lo que se graba | en el mirar del alma | el
equilibrio de tanta pesadilla, |
la nerviación | de la hoja del laurel, >
la locura de la contemplación >
80 y cuántas veces maldición, niñez, |

- sonando **entrando** en cada ala con sorpresa. ||
 ¡El manantial temprano y el lucero >
 de la mañana! |
 Y el placer, la lujuria, el ruin amparo >
 85 de la desilusión, | el roce >
 de mis alas pesadas, | tan acariciadoras, |
 casi entreabiertas | cuando >
 ya no hay huida ni aún conocimiento |
 antes de que ahora llegue |
 90 el arrebol interminable... || ¡Día >
 que nunca será mío | y que está entrando > **hasta la flor de la**
carcoma, | hasta la rama tras la poda seca >
 en mi subida **aventura** hacia la oscuridad! ||
 ¿Viviré el movimiento, | las imágenes >
 nunca en reposo >
 95 de estas **olas sin nido ya** mañana y sin otoño siempre? |
¿Y si la primavera es verdadera?²

3 El aliento de las brujas

El núcleo de sentido de «Brujas al mediodía» que, en su presentación Rodríguez relaciona con «La mañana del búho», se manifiesta en los versos finales de la primera parte del poema cuando se lee: «el hondo estrago y el tenaz progreso | de las cosas, su eterno | delirio» (Rodríguez 2001, p. 136). Con estas palabras, el yo lírico apunta al devenir de las cosas, a su transformación continua que responde a la ley necesaria que afecta a la materia del mundo. Con estas palabras termina la primera parte del poema y, tras una pausa, empieza la segunda larga estrofa a través de una enumeración de elementos relacionados con el simbolismo mágico de las brujas. En 1798, Goya realiza *El aquelarre*, una perfecta representación de la creencia popular según la cual las brujas se juntan generalmente por la noche, a menudo con la supuesta intervención del demonio en figura de macho cabrío haciendo con él sus rituales mágicos en el medio de las tinieblas. El poeta conocía sin duda esta pintura, de hecho aclara en segui-

2 En la transcripción de la versión audio que propongo aquí, he decidido mantener el número de versos correspondiente al del texto publicado; la barra vertical | indica una pausa en el proceder de la voz en la lectura (la duración es la de una cesura en mitad del verso) y la barra vertical doble || una pausa más larga (a menudo la barra vertical doble en la lectura de Rodríguez corresponde al final del verso). Por otra parte, el signo > indica donde hay un encabalgamiento, cuando la voz del lector no se detiene al final del verso sino que sigue su movimiento prosódico en la línea sucesiva. En rojo, las palabras que desaparecen en el texto publicado en 1991 y las tachaduras corresponden a las palabras que, en cambio, no están en la lectura del '89, mientras sí aparecen luego en el texto definitivo.

da a cuál especial «aquellarre | de imágenes» se refiere con sus palabras: uno «que, ahora, | cuando los seres dejan poca sombra, | da un reflejo: la vida» (Rodríguez 2001, p. 137).

Un aquellarre paradójico que ocurre en medio del día, cuando la luz del sol es más fuerte, y que se manifiesta en todas las cosas: lo que aquí está en continua transformación, lo que muda tenaz y necesariamente es la vida misma, la naturaleza, cuya concepción en la poesía de este autor se acerca al término griego *physis* y a la expresión *natura naturans*, acuñado por la escolástica y propio del pensamiento filosófico de Espinoza. El poeta, pues, está afirmando que la magia de la vida alberga en la misma naturaleza, en las leyes físicas que la rigen, en su existencia más propia, que «nosotros nunca | tocamos» (Rodríguez 2001, p. 137).

No hay manera de llegar a comprender ese misterio, esa magia que es continua transformación y apunta al eterno *circuitus universalis* del pensamiento neoplatónico, ese fuego heraclítico siempre vivo que con su acción permite que la realidad física se manifieste. El poeta admite que hay un hiato «entre nuestros sentidos y las cosas» (Rodríguez 2001, p. 137). Las cosas del mundo que, al igual que «esa fina arenilla» desembocan en el mar de la existencia, son ellas mismas «un eco en otro eco» y se transforman en el «sueño aquel por el que yo di un mundo | y lo seguiré dando» (Rodríguez 2001, p. 137). Tal vez sea ese el rol del poeta y de la poesía: restituir un sueño, un eco de lo que no se puede tocar, de lo que no se puede ver y comprender aunque esté en pleno sol, o justamente por estar en plena luz, donde siempre hay «un nido con calor nocturno» (Rodríguez 2001, p. 138). Es esta la atmósfera o el ambiente o, según dice el mismo poeta, el aliento en el que se inserta, después de más de veinte años, el poema de «La mañana del búho».

4 La dialéctica del título

Como ocurre en toda la primera parte del *Casi una leyenda*, la atmósfera o la situación que da paso al poema que estamos analizando es la de la llegada del alba, la frontera entre noche y día, un límite en el que a la oscuridad se sustituye paulatinamente la luz de la mañana, primer término que constituye el título del poema. Título ya de por sí profundamente paradójico: el búho, segundo término, es un animal nocturno que puede ver en la oscuridad y que, en cambio, de día se queda prácticamente ciego. El elemento paradójico, como el símbolo, es una característica de toda la poesía de Rodríguez y, en esto, su último libro no constituye excepción alguna. Además, como explica el mismo poeta en la presentación de 1989, aquí el término 'búho' sustituye por razones de conveniencia el anterior lexema 'lechuga', ave asociada a Atenas, diosa griega de la sabiduría. Este dato confirma la tensión del texto hacia el conocimiento que se encuentra

en «Brujas a mediodía» y lo inserta una vez más en la paradójica dialéctica que se establece entre 'oscuridad' y 'luz', entre misterio y revelación. Todo el poema se articula dentro de esta dinámica.

5 Primer oleaje

Como en el caso del poema «Calle sin nombre», íncipit programático de *Casi una leyenda*, el texto empieza con una declaración de desconfianza y una interrogación: «Hay algunas mañanas | que lo mejor es no salir. ¿Y adónde?» (vv. 1-2). Salir a la calle parece no importarle al sujeto enunciador y la duda de la pregunta habita en sus pupilas, en el centro mismo de sus ojos: «La semilla desnuda» (v. 3), libre ya de la tierra que la cubre,³ reside en el órgano de la vista que se dirige hacia una «blancura repentina» (v. 6) aún «cerca de la pared del sueño» (v. 8). La dialéctica 'luz'/'oscuridad' se manifiesta ya desde el principio en la propia visión. En el foco ocular del sujeto poético que parece hundido en la oscuridad se enciende una luz a la que instintivamente él se dirige; sin embargo, lejos de aclarar las cosas, esta luz suscita en el sujeto otra duda: «¿hacia dónde me lleva?» (v. 10). En seguida en el texto aparece una exclamación de tres versos que subraya un estado de «iluminación» (v. 12) como «origen del presentimiento» (v. 13). Este momento de iluminación precaria no se produce por contacto directo con la luz real de una posible mañana, ya que el proceso relatado hasta aquí se da en el interior de los ojos del yo poético. Por eso, es necesario tal vez volver a tomar en cuenta estas palabras poniéndolas en relación con el elemento del 'recuerdo' de una luz, de una antigua claridad.⁴ En efecto, la metafórica 'semilla' de la mirada está 'desnuda', es decir, no cubierta por la tierra y, por eso, no fecunda, estéril, al igual que el 'recuerdo':

No es el recuerdo tuyo. Hoy es tan sólo
la empresa, la aventura,
no la memoria lo que busco. Es esa
tensión de la distancia,
el fiel kilometraje. No, no quiero
la duración, la garantía de una

3 La 'semilla' representa lo que desde el humus de la tierra sale a la luz, lo que se manifiesta, que desaparece y vuelve a aparecer y representa la alternancia de los ritmos de la vida y la muerte; también representa la vida del mundo bajo la tierra que de ella crece y se dirige a la luz del sol que le da nutrimento: se trata del movimiento desde lo no manifestado hasta la manifestación (cf. Chevalier, Gheerbrant 1986, s.v.).

4 «llegamos a *Casi una leyenda* (1991), donde la ebriedad como tal ha desaparecido casi por completo, y lo que encontramos es la añoranza de la misma» (García Jambrina 1999, p. 39).

imagen hoy holgada y ya mañana
fruncida.

(«Hacia un recuerdo», Rodríguez 2001, p. 185)

El yo poético concibe el recuerdo como engastado en sus propios ojos: su lugar es la mirada, el centro de la pupila que está «en plena | rotación» (vv. 4-5). Esta connotación aparece muy temprano en la poesía de Claudio Rodríguez, ya desde el fragmento «VI» del Libro Primero de *Don de la ebriedad* (1953), que empieza justamente con estas palabras:

Las imágenes, una que las centra
en planetaria rotación, se borran
y suben a un lugar por sus impulsos
donde al surgir de nuevo toman forma.
(Rodríguez 2001, p. 23)

Más tarde, el mismo poeta lo utiliza también en su segundo libro, *Conjureros* (1958), en el poema titulado «El cerro de Montamarta dice»:

Tantos
soles abrí a sus ojos, tantos meses, en pura
rotación acerqué a sus cuerpos, tantos
días fui su horizonte.
(p. 105)

En *Alianza y condena* (1965), por otra parte, encontramos otro poema donde el término está relacionado con la figura simbólica del 'girasol'. El comienzo del poema titulado precisamente «Girasol» y formado por una sola larga enunciación dice:

Esta cara bonita
este regazo que fue flor y queda
tan pronto encinta, y yo lo quiero, y ahora
me lo arrimo, y me entra
su luminosa rotación sencilla,
su danza que es cosecha.
(p. 165)

Ahora, el natural movimiento de rotación heliotrópica del girasol se convierte en el atributo de la mirada del yo poético que, como la flor, se mueve en busca de aquella luz reveladora para que engendre y luego madure en ella la cosecha del conocimiento. En el texto, este movimiento es la rotación de la mirada del sujeto que se dirige hacia cierta luminosidad, «hacia tanta blancura repentina» (v. 6) que, a partir del título, se puede

relacionar con la luz de la mañana. Sin embargo, estos términos tienen la carga negativa que conlleva el lexema 'blancura', el cual intentaría sustituir al más antiguo 'claridad'; esta nueva palabra, no teniendo la misma fuerza evocativa, no acierta en su tentativa. Solo parecida a la luz de la 'mañana', esta blancura se revela directamente en los ojos del yo poético como una «ola sin ventanas» (v. 7). El término 'ola' que nace metafóricamente del paralelismo 'cielo'/'mar', constante en la poesía de Rodríguez, no permite ningún tipo de revelación ya que la 'ventana', que en su poesía representa un paso a través del cual puede darse el conocimiento («La ventana del jugo», Rodríguez 2001, p. 258), está ausente. La 'ola-mañana', infecunda por ser como un muro («Ante una pared de adobe», Rodríguez 2001, p. 93), está «cerca de la pared del sueño» (v. 8): al igual que un ciego guiado por su propia ceguera, soñando con los ojos abiertos, el yo poético no sabe adónde le está llevando el propio recuerdo, deambulando a medio camino «entre la alta mar» (v. 8) – la verdadera revelación, el estado de iluminación – «y la baja marea» (v. 9) – la no-contemplación, la ceguera. Paradójicamente el sujeto no consigue ver por tener en sus ojos la luz del recuerdo.

Se trata de un albor nocturno que es existencial y epistemológico a la vez. Aunque a través del recuerdo tiene en sus ojos «lo invisible» (v. 11), lo que es «pura | iluminación» (vv. 11-12) y «origen del presentimiento» (v. 13), el sujeto poético no consigue enfocar lo que está afuera, lo que existe en el mundo, la realidad, las cosas, su materia. La consecuencia de esta condición paradójica es que el yo poético parece renunciar al camino del recuerdo para empezar un proceso de búsqueda y reconocimiento de sí mismo. Los versos que siguen, en efecto, describen lo que en aquel momento significaba, para Rodríguez, ser poeta; es decir, las dificultades que le suponía el proceso de creación poética privado de aquella ebriedad luminosa a la que se había entregado totalmente en su primer libro. Pues bien, el verbo *ser* con que empieza el v. 14 sitúa un ambiente, lo crea y lo describe: es un bosque existencial «este otoño de madera» (v. 14) en el que solo se perciben ecos (elemento disfórico al igual que el 'recuerdo') «de olivo y abedul» (v. 15), ambos árboles altamente simbólicos relacionados estrictamente con la luz.⁵ En este ambiente el sujeto se mueve «con la ra-

5 El olivo está relacionado con la luz, con el sol. Los griegos lo relacionaban con la diosa Atenas y le decían *glaucópide*, o sea 'que centella'. Está relacionado con la sabiduría y es símbolo de regeneración, de paz y de prosperidad para hebreos, cristianos y musulmanes. En el Corán, además, el aceite derivado del fruto del olivo se utiliza para explicar la naturaleza eterna de la luz divina. El aceite, por su parte, es un elemento sagrado que regenera desde el punto de vista espiritual. Interesante es el uso que las religiones hacen del aceite en los varios ritos: siempre hay un paso, una consagración a otro estadio del ser, una transformación que al mismo tiempo es una purificación. También el abedul, en la cultura occidental, está relacionado con la luz y con el nacimiento del día; es el árbol de la aurora y del solsticio de invierno: se relaciona, pues, con el renacimiento de la vida. En la Edad

pacidad del ala» (v. 16) que es lenta, mimético del búho que gira y ladea volando en la oscuridad de una noche que es avara. Se inaugura aquí el proceso de identificación con el animal en el que el vuelo del búho se asimila a la mirada del yo poético, a su búsqueda poética: el suyo es un vuelo viejo y sonámbulo, «con el equilibrio de la pesadilla» (v. 19); su pico (lugar de la nutrición y de la producción de la voz) está sin ‘cera’, ‘leche’ y ‘aceite’: todos elementos eufóricos en la poesía de Rodríguez, pero que ahora faltan. Lexemas como ‘cera’, ‘leche’, ‘aceite’, y también ‘humo’, ‘espuma’, ‘sal’ y ‘excremento’, están relacionados con lo que rezuma o resulta de un proceso de transformación y, simultáneamente, de purificación: lo que queda de tales procesos es el producto concentrado, la esencia misma de las cosas que se han consumido para conseguir la nueva materia, estadio final de la transformación. En otras palabras, se trata de aquel ‘jugo’ que Rodríguez ya había individuado a partir de *El vuelo de la celebración*:

Tan libre siempre
ácido en el limón, dulce en la fresa,
azul noche de marzo
en la brea,
sabio cristal ardiendo,
rezumando en la vida.
(«La ventana del jugo», Rodríguez 2001, p. 258)

El vuelo, la mirada, la búsqueda, todo parece tan precario y débil; solo «Hay un sonido» (v. 23) que llega desde lejos entre sombras con consistencia de «vaho | de eucalipto» (vv. 25-26). En el sujeto se da la conciencia de no estar viendo nada y que ahora, para llegar al «pleamar naranja de la contemplación» (v. 32), es necesario avanzar de otro modo. El conocimiento poético, ese don que antes bajaba del cielo junto con la antigua claridad, se ha convertido en la meta que se alcanza al cabo de un camino lleno de dificultades. Es este el cambio de perspectiva en la dialéctica ‘luz’/‘oscuridad’ que está en juego en la primera parte de *Casi una leyenda*: un movimiento que surge desde una condición de oscuridad (de vejez) y que no puede prescindir de esta dimensión originaria.

Como ya se ha dicho, la elección del búho, animal altamente simbólico que encarna la perspectiva del poeta, confirma esta opinión. Junto con la lechuza,⁶ el búho se connota como un pájaro pensativo y meditabundo, dotado de una mirada tan aguda que le permite ver en las tinieblas. Como

Media, siendo el árbol de la luz, se consideró también símbolo de sabiduría. La simbología auroral del abedul, de renacimiento y purificación, se puede encontrar en varias culturas; cf. Cattabiani 1996 y Biedermann 1989.

6 «Otro caso que llama la atención es el cambio efectuado en el título de uno de los poemas de la primera sección del libro, el ya citado ‘La mañana del búho’, que en las primeras

símbolo de la ciencia que ilumina la oscuridad, el búho está relacionado con la diosa Atenas, personificación de la sabiduría. En la creencia popular, el búho – al igual que la lechuza – tiene un valor negativo probablemente por ser un animal nocturno y por su canto que recuerda el lamento y el llanto. Es, pues, símbolo de tristeza, de oscuridad, de retiro solitario y melancólico, ya que parece rehuir de la luz. La mitología griega lo considera también símbolo de Átropos, la última de las tres Parcas, la que corta el hilo de la existencia del hombre. Como ave nocturna, el búho está en relación con la luna y no puede soportar la luz del sol: por esto se opone al águila que, al contrario, con los ojos abiertos fija el astro mayor. En oposición al conocimiento intuitivo, a la percepción de una luz directa, solar, el búho se considera un símbolo de la racionalidad, ya que percibe una luminosidad reflejada, lunar (cf. Chevalier, Gheerbrant 1986, s.v.).

No es una casualidad el hecho de que la primera parte del poema termine con otra larga pregunta donde, como siempre ocurre en la poesía de Rodríguez, el sujeto poético interroga y a la vez convoca una serie de elementos simbólicos que remiten a la luz y a su tarea de iluminar o calentar las cosas, excitar los animales o llevar a maduración los frutos. Más allá de la referencia a elementos como la ‘alondra’ o el ‘pámpano’, lo dicho es particularmente evidente si se escucha el audio en el que, después de la palabra ‘viña’ del v. 28, Rodríguez sigue diciendo: «cuando el sol entra en la uva y la estremece, la acompaña, la da herida de reverberación». También el ‘vencejo’ «y la captura de la liebre» (v. 30) se insertan en aquella búsqueda de contemplación.⁷

6 Segundo oleaje

Desde el punto de vista tipográfico, el texto que estamos analizando se divide en tres partes de extensión parecida. Se trata de los diferentes pasos con que se realiza la búsqueda del sujeto poético; su moverse des-

versiones se titula ‘La mañana de la lechuza’ (García Jambrina 1999, p. 145). Lo mismo cuenta Rodríguez en el audio mencionado al principio de este artículo.

7 En el escrito «Hacia la contemplación poética», Rodríguez habla de uno de los problemas esenciales del proceso creador que él llama «contemplación viva»; el poeta apunta a la velocidad de la contemplación, la fugacidad en la visión de las cosas que tiene que fijar para crear el «resplandor definitivo». En este pequeño ensayo, él plantea el problema del proceso creador que se desarrolla entre la vivencia de la realidad y la expresión. Rodríguez busca el conocimiento de la vida íntima de las cosas y en esa búsqueda que termina con un hallazgo surge «la pasión de expresar». En su poesía, pues, la contemplación se articula siempre acerca del tema de la vivencia de la realidad y el plano de su expresión: lo fundamental no es el pensamiento, sino la figuración que conlleva el pensamiento. Él va configurando el pensamiento a través de la contemplación de la realidad según la identificación y el ensimismamiento con su materia hasta llegar a la expresión y al canto, al poema. Toda contemplación, por lo tanto, deviene canto, himno (Rodríguez 2004, pp. 193-196).

de la precaria luz del recuerdo, revelación efímera y momentánea, hacia la luz originaria de una revelación solar. Un conocimiento que surge de aquel 'nuevo día' a punto de llegar y que corresponde al título del poema conclusivo de la primera sección de *Casi una leyenda*. La segunda parte del poema empieza como siempre tras un verso blanco; en la poesía de Rodríguez ocurre bastante a menudo que, cuando el yo poético llega a algún nivel de consciencia, en el texto se encuentra una pausa, un tiempo de suspensión, una *epojé* que luego dará paso a otra estrofa.

Aquí en el comienzo del segundo movimiento encontramos otra interrogación y otra exclamación: «¿Y todo es invisible? ¡Si está claro | ese momento traspasado de alba!» (vv. 33-34). Estas palabras evidencian otra paradoja: el sujeto se pregunta cómo todo puede ser tan invisible para sus ojos si el alba es el momento en que la claridad y la luz vuelven a revelar el mundo. Estos versos están en relación con el comienzo de la estrofa anterior y en particular con lo enunciado en los vv. 11-13, cuando el sujeto afirmaba ver lo invisible. Si la visión de lo invisible ocurría antes a causa del engaño del recuerdo, ahora el sujeto poético ya no confía en sus pupilas ni en la memoria y se inclina hacia una nueva búsqueda aceptando como punto de partida su condición existencial y epistemológicamente oscura, otoñal, nocturna.⁸

De ahí que nunca verá el momento del amanecer, aquella mañana que nadie podrá ver «porque no está creada» (v. 37). En la lectura que hace Rodríguez, precisamente en este punto hay una variante de autor donde el «porque» con valor causal se sustituye por un relativo «y que», que se refiere de forma más directa a la mañana. Con respecto a este pasaje tal vez podría ser útil volver al poema «II» del Libro Primero de *Don de la ebriedad* en el cual se lee:

Yo me pregunto a veces si la noche
se cierra al mundo para abrirse o si algo
la abre tan de repente que nosotros
no llegamos a su alba, al alba al raso
que no desaparece porque nadie
la crea: ni la luna, ni el sol claro.
(Rodríguez 2001, p. 15)

De esta forma Rodríguez parece referirse a una mañana trascendente que aún no está creada, que aún no existe y que puede ser el alba del comienzo del tiempo, la luz anterior a la misma creación, inocente y

8 «En estos poemas nuevos [de *Casi una leyenda*] sigue vigente la dialéctica entre el canto de la inocencia y el canto de la experiencia. La acumulación de dolor y desengaño a través de los años, sin embargo, hace cada vez más difícil cualquier vuelta a la inocencia, aunque el poeta no deja nunca de intentar su búsqueda» (Mayhew 1992, p. 11).

eterna. Sin embargo, podría referirse también al momento inesperado de la inspiración poética: una mañana que surge ya no como consecuencia del recuerdo de lo que antiguamente pudo vivir, sino por sí misma y que, en vez de entregarse al yo-búho para revelarle el mundo, lo empuja «al capitel y al nido» (v. 39). Estos lexemas encierran una ambivalencia muy profunda ya que son ambos negativos por ser lugares apartados, cerrados y sin luz y, al mismo tiempo, indican un lugar que, en la poesía de Rodríguez, representa el núcleo donde cuaja el amor y la creación («The Nest of Lovers», Rodríguez 2001, p. 338) – la comprensión – del mundo. A estas alturas, el texto publicado en 1991 y la transcripción de la lectura de dos años antes difieren bastante. Donde el texto canónico dice «¿Y este aleteo sin temor ni viento» (v. 40), en 1989 Rodríguez leía «¿Y este aleteo oscuro de temor y viento». Una inversión de signo a la que en la redacción definitiva se añaden dos versos más: «la epidemia, el mastín y la crisálida | con la luz de meseta?» (vv. 41-42).

Aquí, el elemento más interesante es el término ‘aleteo’ que ya no es tan ‘oscuro’ y pasa de acompañarse al ‘temor’ y al ‘viento’ a un estado de tranquilidad interior y exterior, íntima y ambiental. Además, continúa la identificación del yo con el búho, ya que el campo semántico del término ‘aleteo’ se refiere tanto al movimiento de las alas de un ave que todavía no echa a volar como al latir acelerado y violento del corazón. En los nuevos versos, pues, dos de los lexemas se refieren otra vez a un momento de cambio: es el caso evidente de ‘crisálida’, pero también una ‘epidemia’ contribuye al cambio traumático de un *status quo*. En particular el primero produce una mutación profunda en lo más íntimo del ser que encierra, mientras que el segundo apunta a un cambio en el ambiente afectando a los hombres en su conjunto.

A partir de estas reflexiones, tal vez se pueda entender mejor también el verso con el que el sujeto de la enunciación poética cierra la perspectiva de la memoria y del recuerdo para abrir otra que, a partir de este momento, será predominante en el resto poema: «Cómo cantaba mayo en la noche de enero» (v. 43). Este verso representa la conciencia del devenir de todas las cosas, el exacto conocimiento de que la primavera empieza en lo más profundo del invierno. Se trata de una conciencia a la vez clara pero que acontece en lo más oscuro de la materia; escúchese lo que lee Rodríguez en 1989 entre los vv. 28 y 30 de la primera parte: «cuando el sol entra en la uva y la estremece, la acompaña, la da herida de reverberación». Una vez más la condición existencial de la materia, de la naturaleza, se manifiesta en la poética de Rodríguez a través de parejas dialécticas como oscuridad/luz, invierno/primavera, calor/frío.

A partir de ahora en el texto empieza un pasaje compuesto por tres enunciados, dos muy largos que van del v. 44 al v. 53 y del v. 53 al v. 59, y uno de apenas dos versos que cierra la segunda parte del poema. En el primer enunciado largo, el yo poético nombra en seguida algunos instru-

mentos como el ‘cincel’, la ‘lima’, el ‘buril’ (interpretables como metáforas de la escritura) y dice que donde hay estos instrumentos también «hay una ciudad | mano de obra» (vv. 45-46). Ahí está también el ‘secreto’ de aquella «aventura | que entra y sale a la vez» (vv. 51-52) y es ley necesaria, simultáneamente vital y mortal, de la naturaleza, de la materia misma: aquella «ciencia de erosión pulida» (v. 50) que atañe indefectiblemente tanto a «la piedra | orientada hacia el este» (vv. 48-49) como al hombre.

En su lectura de 1989, el destino común de las cosas y el hombre está aún más claro: para ser como la piedra que tiene un «latido en lumbre» y se estremece al calor del nuevo sol, la aventura humana tiene que proyectarse hacia un «destino lejos de un pueblo envilecido», lejos del normal comercio humano y dirigido a la contemplación.⁹ De hecho, en esta «ley del granito» (v. 54) están inscritas todas las cosas y todos los hombres: sus «escenas | de historia, teología, fauna, mitos» (vv. 52-53) al igual que su dolor (la ‘cicatriz’ y la ‘lágrima’; pero también la ‘herida’ que se escucha en la lectura en el v. 46), todo está encerrado «entre el búho y la virgen» (v. 59).

Este es el límite, la frontera en la que coinciden y se penetran la oscuridad de la noche – paradójica mañana del día nocturno del búho – y la luz de la primera estrella, Venus, que anuncia el nuevo amanecer. En la tradición filosófica la idea de límite y frontera se consideran a menudo de manera negativa, ya que determinan un punto más allá del cual ya no se permiten experiencia ni conocimiento. Sin embargo, en su *Lógica del límite* (1991), Eugenio Trías muestra que el *limes* se puede pensar también como un espacio de articulación, un gozne en relación al cual se desvela la disimetría y la inconmensurabilidad entre la presencia y la ausencia, lo visible y lo invisible, lo conocido y lo incógnito (Trías 1991, p. 496). La poesía de Rodríguez, a nuestro modo de ver, habita el espacio del límite precisamente de esta forma, haciendo hincapié en lo simbólico. Con respecto a la mañana ‘virgen’, por ejemplo, véanse los versos finales del poema «Sin noche» de *El vuelo de la celebración*:

Yo te acompaño, agua
dulce, ya casi suspirada, canción a flor de labio,
rocío a medio párpado. Ahora está la mañana
como tú: entera y virgen
(p. 270)¹⁰

9 «La poesía es aventura – cultura. Aventura o leyenda, como la vida misma. Fábula y signo. Y temple, repito en vibración como fondo del misterio» (Rodríguez 2004, p. 187).

10 Además, con respecto al hecho de que la mañana está representada con las palabras ‘la virgen’, hay que recordar que en la tradición de la liturgia cristiana uno de los nombres de la Virgen María es precisamente ‘Estrella matutina’. En este nombre hay una referencia al planeta Venus que en la Edad Media se creía una estrella y que especialmente por la ma-

Finalmente no es por azar si, en la versión publicada, la segunda estrofa termina en este momento y con un par de versos en los que se lee: «No hay espacio ni tiempo: el sacramento | de la materia.» (vv. 60-61). Lo que se revela ahora como conocimiento es el continuo devenir del Todo, de la *physis*, en la que espacio y tiempo se borran completamente.

7 Tercer oleaje

«¿Y qué voy a saber yo si a lo mejor mañana | es nuevo día?» (vv. 62-63). En el comienzo de la tercera y última parte del poema, aquí también gracias a una interrogación, el camino del yo poético hacia el conocimiento se ha completado paradójicamente al ser consciente de la imposibilidad de saber si habrá un nuevo día, si surgirá otra revelación duradera. Los ojos han vuelto a abrirse, libres del recuerdo, lo cual permite una primera investigación, un parcial conocimiento racional de lo que existe en la dimensión nocturna donde el yo-búho todavía se encuentra: «Cuánta presencia que es renacimiento, | y es renuncia, y es ancla | del piadoso naufragio | de mi ilusión de libertad, mi vuelo...» (vv. 64-67). Con estas palabras, el sujeto se refiere a lo que ahora se le revela como 'presencia', la existencia misma en tanto que continuo 'renacimiento', incesante devenir.

Un descubrimiento, este, que es 'ancla' del 'piadoso naufragio' de su 'ilusión de libertad' y su 'vuelo': dentro del paralelismo entre el yo poético y el búho, a través del cual se desarrolla todo el poema, estos términos hay que entenderlos también a un nivel metapoético. Lo que está en juego aquí es el vuelo en tanto que proceso creador. Si al búho le permite cazar su presa («y la captura de la liebre», v. 30), con respecto al poeta este remite a la celebración de la realidad fenomenológica a través de la palabra.¹¹ Esta celebración a través de la poesía no es tan diferente del don primigenio de la ebriedad al que Rodríguez siempre apuntará. En su poesía más temprana, se percibe la confianza en las capacidades cognoscitivas del hombre para lograr la contemplación y la libertad, como también la creencia de que la celebración poética y el poder de la palabra, del canto, pudiera liberar la realidad de su dolorosa condición.

ñana se muestra de forma clara. En la tradición occidental la superposición de las figuras de la diosa latina del amor y de la Virgen María en relación a sus valores simbólicos son bastantes frecuentes.

11 Con respecto a su cuarto libro, *El vuelo de la celebración* (1976), «A manera de un comentario», Rodríguez afirma: «Celebrar lo que se abre o lo que se cierra de todas las posibilidades vitales: la figura de las cosas, el poderío de las sensaciones que pueden desembocar en feracidad y en sequía. Es como una 'animación', que recrea, fugitivamente, lo que nos sobrecoge y nos camina, y nos pule, y nos mejora. La celebración como conocimiento y como remordimiento» (Rodríguez 2004, p. 191).

Aquí, el punto firme para rescatar del naufragio existencial su pensamiento y su poesía reside en reconocer y aceptar la única verdad profunda que une todo lo que existe en la condición precaria del devenir. Y esto aunque no la pueda ver, al igual que en lo más oscuro de la noche, solo se puede sentir la luz de una nueva mañana que vendrá. De hecho, el yo poético admite en seguida que su comprensión no es de tipo racional, sino que se sirve de otras capacidades como él mismo está experimentando: se trata de «Adivinanza, casi pensamiento» (v. 68). A la comprensión «del misterio que alumbra» (v. 70), a ese escindido crisol («la jara quemada», v. 75) donde cuaja la verdad de las cosas se llega, pues, a través de la aceptación del destino de la existencia, con la adhesión al mundo – casi con una acción de fe: «Es la gracia, es la gracia, la visión, | el color del oráculo del sueño, | la nerviación de la hoja del laurel, | la locura de la contemplación | y cuántas veces maldición, niñez, | sonando en cada ala con sorpresa.» (vv. 76-81).

A esta lista de elementos eufóricos que indican la gracia de un estado de conciencia como el que hemos mencionado, en la grabación de 1989, y precisamente entre el v. 76 y el v. 77, la voz de Rodríguez lee otra pequeña serie de elementos tal vez con sentido más disfórico que más tarde decidirá tachar y que pertenecen a la dialéctica entre opuestos que vimos desde el principio del poema: «la corrosión, el frío de la inocencia, lo que se graba en el mirar del alma, el equilibrio de tanta pesadilla». Interesante en estas palabras es el hecho de que, entre otras cosas, la gracia se asimila a lo que se graba en la mirada del alma; lo cual nos devuelve unos versos más arriba al término ‘visión’.¹²

Este elemento se sitúa en directa relación con el v. 26 donde, en la primera parte del poema, el sujeto relacionaba su imposibilidad de ver, su ‘no-visión’, con la imposibilidad de poseer, la ‘no-posesión’; estamos, obviamente, tratando a un nivel epistemológico. Sin embargo, en este caso, parece que la visión es independiente de la mirada del yo poético ya que no surge a partir de sus ojos, de lo que puedan ver o no ver sus pupilas: ahora es simple y cabalmente ‘gracia’.¹³ Al principio del tercer poema de *Alianza*

12 Aquí ‘visión’ es sinónimo de ‘contemplación’, la *theoría* plotiniana que indica el proceso del conocimiento, de la relación entre sujeto que conoce y objeto conocido; en sus *Enéades* (VIII, 8, 36-40), Plotino afirma que la contemplación es el medio principal, la forma más alta, para el conocimiento de la realidad, la unión profunda entre el sujeto y el objeto. «Contemplare è nella lingua latina l’atto mediante il quale ogni essere si instaura nella gerarchia cosmica, attingendo la propria natura dalla presenza illuminante degli esseri superiori che lo precedono, e propagandone i riflessi intorno a sé nella costituzione degli esseri che gli sono inferiori» (Galimberti 1984, p. 131).

13 «In generale, *dono gratuito*, cioè senza corrispettivo; più specificatamente, in senso teologico, il dono che Dio fa all’uomo della salvezza o di qualche condizione essenziale della salvezza, indipendentemente dai meriti (se esistono) dell’uomo stesso» (Abbagnano 1987, s.v.). La ‘gracia’ es un elemento relacionado con un conocimiento de tipo simbólico. Véase

y *condena*, titulado «Porque no poseemos», en los dos primeros versos se lee precisamente: «Porque no poseemos, | vemos» (Rodríguez 2001, p. 141); y en el primer libro de Rodríguez, hay más referencias a una visión contemplativa de este tipo. En el poema «Canto del despertar» se lee:

Cuando la luz impulsa desde arriba
despierta los oráculos del sueño
y me camina, y antes que al paisaje
va dándome figura. Así otra nueva
mañana.
(Rodríguez 2001, p. 33)

En el fragmento «I» del Libro Tercero:

De qué manera nos devuelve el eco
las nerviaciones de la hojas vivas,
la plenitud
(p. 44)

Y también en el «Canto del caminar»:

a mi locura
de recordar, de aumentar miedos, a esta
locura de llevar mi canto a cuestras,
gavilla más, gavilla de qué parva.
(p. 35)

Con respecto a estas referencias, casi unos calcos, y al gusto que Claudio Rodríguez tiene por la autocita a lo largo de todo su último libro, resultan iluminantes algunas palabras del crítico Jonathan Mayhew. Aunque, se refiriere a otro poema, «Nuevo día», que cierra esta misma sección, su argumentación se aplica también al caso que estamos tratando. Escribe Mayhew: «No se trata aquí tan sólo de una repetición: el verso prestado no es autoplagio, sino palinodia, en la que el poeta se refiere, de modo autoconsciente, a previos intentos fracasados de lograr la plenitud de la visión poética, el imposible ‘resplandor definitivo’» (Mayhew 1992, p. 11).

En este sentido, confirmando haber entendido la naturaleza de la visión contemplativa asociada a la gracia que corresponde al nacimiento del nuevo día, en el texto da una exclamación: «¡El manantial temprano y el

también el poema «Cielo» de *Alianza y condena*: «Vale dinero respirar el aire, | alzar los ojos, ver sin recompensa, | aceptar una gracia que no cabe | en los sentidos pero les da nueva | salud, los aligera y puebla» (Rodríguez 2001, p. 183).

lucero | de la mañana!» (vv. 82-83). En su estructura, esta exclamación recuerda otra presente tanto en *Don de la ebriedad*, como en otro poema de *Casi una leyenda*:

Oh, más allá del aire y de la noche
 (¡*El cristalero azul, el cristalero*
de la mañana!), entre la muerte misma
 que nos descubre un caminar sereno
 vaya hacia atrás o hacia adelante el rumbo,
 vaya el camino al mar o tierra adentro.
 («VI» del Libro Tercero de *Don de ebriedad*, Rodríguez 2001,
 p. 55)¹⁴

«¡*El cristalero azul, el cristalero*
de la mañana!
 («El cristalero azul» de *Casi una leyenda*, Rodríguez 2001,
 p. 359)¹⁵

Entre estas dos citas que abarcan toda la trayectoria poética de Claudio Rodríguez – la primera casi inconsciente,¹⁶ la segunda perfectamente intencional – es como si la exclamación de «La mañana del búho» fuera un último momento de calculada ilusión ante la gracia del conocimiento de la profunda verdad de la existencia en su paradójica oscilación entre vida y muerte. Sin embargo, este ‘manantial temprano’, ‘este lucero de la mañana’ – ‘mañana’ como *physis*, como *natura*, es decir, lo que brota, ‘manantial’ – que surge de la dimensión nocturna en el espacio trascendente de la gracia, corresponde a una visión reveladora y a un conocimiento igualmente muy precarios, que duran solo el tiempo de la maravilla, del asombro. La vista del yo poético, transfigurada por la gracia, consigue acceder a la verdad de las cosas solamente por un momento. En los versos que siguen vuelven a mezclarse los elementos del encuentro amoroso y el desgaste de las cosas que, siguiendo con el paralelismo yo-búho, adquieren un valor epistemológico. Las ‘alas’, pesadas y acariciadoras, son instrumentos con que el búho vuela y el sujeto comprende: ahora, están «casi entreabiertas» (v. 87) y se muestran como ralentizadas, casi en una imagen bloqueada, tomada en el momento en que «ya no hay huida ni aún conocimiento» (v. 88).

14 Las cursivas son mías.

15 Las cursivas son mías.

16 Con respecto a los poemas de *Don de la ebriedad* el mismo Rodríguez admite: «Estos poemas se realizaron con una ausencia de conocimiento, en su posible concreción o articulación. De aquí su indudable tono irracional» (Rodríguez 1984, p. 14).

Es así como el yo poético ahora está esperando «el arrebol interminable...» (v. 89) que se materializa otra vez con una exclamación, y es el «¡Día | que nunca será mío y que está entrando | en mi subida hacia la oscuridad!». Aquí, la lectura de la Residencia nos regala unas palabras que más adelante, en su proceso escritural, Rodríguez debe de haber considerado pleonásticas: la voz del poeta, de hecho, nos dice hasta dónde va entrado la paradójica luz de este nuevo día: «hasta la flor de la carcoma, hasta la rama tras la poda seca». Una vez más y muy claramente, se revela la carga existencial que conlleva la luz en que se da el conocimiento. En este punto vale la pena evidenciar también el cambio que ocurre entre la palabra ‘aventura’ y la posterior – y que remite a San Juan de la Cruz¹⁷ – ‘subida’, sobre todo por el valor que la palabra tachada va asumiendo en aquellos años por el mismo Rodríguez.¹⁸ En los últimos versos del poema y a partir de esa posición ralentizada, bloqueada, con las alas entreabiertas, en el límite paradójico de su subida-aventura hacia la oscuridad reveladora, vuelve otra vez a preguntarse: «¿Viviré el movimiento, las imágenes | nunca en reposo | de esta mañana sin otoño siempre?» (vv. 90-95).

8 La primavera última

Aquí termina el poema tal y como se publicó en 1991. En cambio, no termina la lectura de Claudio Rodríguez cuya voz nos regala un último endecasílabo perfecto, otra pregunta: «¿y si la primavera es verdadera?». Este verso, que en el economía interna del poema analizado se relacionaría con el verso «Cómo cantaba mayo en la noche de enero» (v. 43), en realidad aparece en otro texto de *Casi una leyenda*. Y no uno cualquiera: aparece en «Secreta», poema final del libro, y precisamente en la última estrofa donde se lee:

¿Y si la primavera es verdadera?
Ya no sé qué decir. Me voy alegre.
Tú no sabías que la muerte es bella,
Triste doncella.
(«Secreta», Rodríguez 2001, p. 365).

A estas alturas es imposible añadir algo a unas palabras que rezuman de forma tan perfecta la última conciencia de las posibilidades del

17 En su escrito «Hacia la contemplación poética», Rodríguez afirma que con su poesía San Juan de la Cruz y Rilke «nos acercan, si es posible, al misterio de la contemplación viva» (Rodríguez 2004, p. 193).

18 El último libro de Claudio Rodríguez publicado en edición facsimilar en 2005 se titula precisamente *Aventura*.

conocimiento humano. Solo le queda a uno admirar la capacidad con que Claudio Rodríguez traza por medio de su voz una tan amplia trayectoria, un vuelo circular que, cruzando las tinieblas del existir, nos restituyen la luminosa sabiduría de su canto.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola (1987). *Dizionario di Filosofia*. Torino: UTET.
- Biedermann, Hans (1989). *Enciclopedia dei simboli*. Milano: Garzanti.
- Cattabiani, Alfredo (1996). *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*. Milano: Mondadori.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Galimberti, Umberto (1984). *La terra senza il male*. Milano: Feltrinelli.
- García Jambrina, Luis (1999). *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Mayhew, Jonathan (1992). «Casi una leyenda: repetición y renovación en el último libro de Claudio Rodríguez». *Ínsula*, 541, pp. 11-12.
- Rodríguez, Claudio (1984). *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez, Claudio (1991). *Casi una leyenda*. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez, Claudio (2001). *Poesía completa*. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez, Claudio (2003). *La voz de Claudio Rodríguez. Poesía en la Residencia* [con CD]. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- Rodríguez, Claudio (2004). *La otra palabra. Escritos en prosa*. Ed. por Fernando Yubero. Barcelona: Tusquets.
- Trías, Eugenio (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis

Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro

José Martínez Rubio

(Università di Bologna, Italia)

Abstract *La trabajadora* by Elvira Navarro (2014) shows the effects that the global economic crisis has on part of the Spanish society. This novel shows the psychological pathologies caused by a society in crisis, through the degradation of the labour market and the land, displacement and marginalization. Concepts like 'illness' or 'disorder' not only have a intrapsychic interpretation, but also a social one.

Sumario 1 Introducción. – 2 La crisis económica como efecto de shock. – 3 De la crisis psíquica a la enfermedad social. – 4 A modo de conclusiones. El desenlace incierto.

Keywords Capitalism. Illness. Crisis. Labour Market. Social Novel.

1 Introducción

Abre la novela de Elvira Navarro una cita inquietante del escritor Luis Magrinyà:¹

Reconozco el universo en cada rostro, sea hermoso o feo, sublime o grotesco, elevado o vulgar; no me hago ilusiones respecto a lo ridículo, lo cómico o lo anodino: a la distancia justa todo lo es. En cambio, para ti, que te pretendes realista intoxicado, detrás de la literatura solo hay literatura. (Navarro 2014, p. 7)

Advierten ya los paratextos de la operación que se producirá a través esta obra literaria, más por la refutación de esa máxima que disocia literatura de realidad o mejor, que disocia literatura de verdad, que por la igualación entre lo ridículo, lo cómico y lo anodino a la distancia justa. El camino

1 Este trabajo es fruto de la actividad investigadora que se enmarca en el proyecto 'Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica', financiado por la Generalitat Valenciana a través del Programa de Excelencia Prometeo. Ref: PROMETEO/2016/133.

que va del realismo decimonónico clásico al realismo posmoderno (Oleza Simó 1993) es un camino de descreimiento: de la representación de la realidad a la construcción de la realidad, del tratamiento de los conflictos a través de personajes prototípicos a personajes de identidad voluble o inestable, del texto como espejo del camino a la superposición de textos, al juego metaficticio, que no es otra cosa sino la impugnación del texto único. Este camino del descreimiento, en caso de afectar a los modos de representación de la realidad, no afecta en cambio a la idea de verdad misma. De otro modo, si el realismo tomó como objetivo prioritario hablar de la realidad lo hizo tanto desde premisas estéticas (representaciones realistas) como desde premisas éticas (decir la verdad), tomando la literatura como un arma de denuncia o de evangelización de tal o cual proyecto moral, y es este último aspecto el que sigue intacto con el paso de los años y el cuestionamiento de las estéticas.

Los realistas intoxicados de Magrinyà entenderían, a partir de este descreimiento, que toda obra literaria se revelaría incapaz para algo que no fuera mera literatura. La verdad, sin embargo, ha sido promocionada y revalorizada bajo distintas formas en este aparente relativismo de la posmodernidad: la idea de verdad construida sobre la referencialidad entre lenguaje y realidad cede su lugar a la idea de verdad como posibilidad de la imagen, como voluntad de aproximación a la realidad o como elemento comunicativo de la realidad parcial o de la realidad subjetiva² (Martínez Rubio 2015). En ese sentido, la novela de Elvira Navarro, *La trabajadora* (2014), podría ser un documento 'de verdad'. O de ese tipo de verdad poética. O de ese tipo de verdad de la ficción.³

Anclada cronológicamente en un periodo concreto, el de la crisis económica que afecta a España desde el año 2008 hasta la actualidad, la novela analiza cuáles han sido las consecuencias de tal crisis en la vida de Elisa, una trabajadora correctora de textos para una gran editorial, pretexto para representar los cambios de buena parte de la ciudadanía en ese *shock* del mercado laboral, el empobrecimiento de las clases medias, el trastorno de los modos de vida de una generación precarizada y finalmente el incremento de las enfermedades psíquicas derivadas de la crisis. Por ello, aun a pesar de la crudeza que desgranará el libro a través de los personajes que rodean a Elisa (Susana, su compañera de piso; Germán, que acabará siendo su pareja; Carmentxu, su jefa en la editorial), resulta significativa

2 En un trabajo más amplio, abordo la revalorización de esas 'formas de la verdad' en un momento en que el realismo como estética y la 'pasión por lo real' en distintas manifestaciones culturales (lo que conlleva la irrupción de elementos estéticos como la metaficción, la novela en marcha, la aparición en la narración de categorías como el autor, así como su cuestionamiento, etc.) se desarrollan en un entorno caracterizado por la subjetividad de la verdad, la comunicabilidad y la voluntad ética de los autores. Cf. Martínez Rubio 2015.

3 Para repasar los distintos nombres sobre este concepto, cf. Martínez Rubio 2014.

esta primera sanción al descreimiento de la verdad que contiene la ficción. Elvira Navarro nutre la significativa nómina de escritores actuales que se han interesado por los efectos de la crisis económica en España, y que han producido una literatura con una acusada conciencia social. Entre ellos, destacan Rafael Chirbes (*Crematorio*, 2007; *En la orilla*, 2013), Belén Gopegui (*El comité de la noche*, 2014), Isaac Rosa (*El país del miedo*, 2008; *La mano invisible*, 2011; *La habitación oscura*, 2013) o la Almudena Grandes de última hora (*Los besos en el pan*, 2015), retomando la perspectiva galdosiana de la sociedad actual como materia novelable.

No deja de ser un guiño a la fecunda tradición realista el epígrafe con que se abre la novela, como un aviso de que lo contado en *La trabajadora*, siendo real o no, partiendo propiamente de la ficción, no deja de ser verdad. Un aviso que se convierte en parodia del debate incesante sobre si lo escrito - lo leído - se adhiere a la categoría clásica de verdad como referencia directa de lo que pasa en el mundo, precisamente en un momento en que la realidad se impone con toda su fatalidad transformando las estructuras de un mundo cada vez más inestable.

Es desde estas premisas desde donde desearía estudiar la novela de Elvira Navarro: un artefacto ficticio (autoficticio o docuficticio, en este momento interesa menos) que se convierte en reflejo de un momento histórico de transformaciones sociales y culturales de proporciones aún desconocidas. Estas transformaciones que se observan en la ficción quedan ordenadas a partir del cambio en el concepto de 'trabajo' que se está produciendo en las sociedades posindustriales, que han desplegado una lógica neoliberal que ha traído consigo una serie de consecuencias no solo económicas: la desregulación en las relaciones económicas y laborales, la consolidación de una élite desterritorializada que incide en las políticas nacionales y que las limita, la transmutación de la vieja idea de inclusión de capas más amplias de la sociedad en el sistema capitalista por la exclusión del mismo, etcétera. Ulrich Beck (2000) describe con detalle ese conjunto de transformaciones en cascada que se vienen produciendo sin freno bajo el paraguas de la globalización. El sociólogo alemán estudia de qué manera la sociedad laboral fruto de los procesos modernizadores de Occidente se ha convertido en una «sociedad de riesgo» (p. 11), y lo atribuye a diversos factores, entre ellos, la desterritorialización de los poderes económicos, el avance del capitalismo tecnológico y del mundo digital, la pérdida de peso de la esfera política y su reacción en favor de la pérdida de derechos bajo el falso beneficio de la 'flexibilidad' laboral. Por todo ello, sigue Beck, la precarización del mercado laboral ha generado una inseguridad endémica en las relaciones laborales y humanas en estas sociedades avanzadas de modo que, paradójicamente, se ha asimilado cierto modelo premoderno (desregulado por falta de avances normativos) a cierto modelo posmoderno (desregulado en beneficio del estímulo del sistema), en una suerte de «extensión del sur»:

Estamos asistiendo a la irrupción de lo precario, discontinuo, impreciso e informal en ese fortín que es la sociedad del pleno empleo en Occidente. Con otras palabras: la multiplicidad, complejidad e inseguridad en el trabajo, así como el modo de vida del sur en general, se están extendiendo a los centros neurálgicos del mundo occidental. (2000, p. 9)

Guy Standing no entiende el fenómeno del ‘precariado’ a partir de consideraciones geográficas que no resultan del todo claras: ¿cuál es el sur del que habla Beck? ¿es uno solo? ¿no se trata de una simplificación errónea de sociedades complejas, dispares y heterogéneas que devuelve una imagen funcional de sí mismo al ‘norte’ desde el que habla? El pensador británico estudia la precarización de las clases trabajadoras como un fenómeno de clase; para Standing (2013, 2014) no se trata de una proletarianización de las clases trabajadoras, es decir, una pérdida de derechos, de prestaciones o de un endurecimiento de condiciones en el ámbito laboral, sino de la emergencia verdaderamente de una nueva clase social con unas características propias, diferentes de las del proletariado, del salariado o de los profitecnicos o de las élites superciudadanas. No deja de ser controvertido este planteamiento en términos de clase, pero Standing, en mi opinión, acierta al explicar el precariado como un fenómeno en cierta medida novedoso en la historia, y no tanto como la mera pérdida de derechos conquistados. Esta novedad se encontraría, dejando de lado la pérdida efectiva de prebendas salariales y no salariales (vacaciones, prestaciones por desempleo, bajas, etc.) así como en la inestabilidad laboral (que siempre hubo durante el proceso de Modernidad), en la nueva norma en cuanto a relaciones de producción basada en la incertidumbre, en la búsqueda de seguridad y de realización fuera del ámbito laboral y no dentro (la asunción del estado alienado del trabajador y su superación), en la falta de una identidad ocupacional del trabajador (lo que lleva a la ausencia de vínculo colectivo, de anclaje a un gremio, a un código ético o a un estatus), en la pérdida de control sobre el tiempo (convirtiendo al trabajador en una mano de obra constantemente disponible), en la merma en la capacidad de movilidad social, en la sobrecualificación que implica en cierto modo una frustración de estatus en las capas más formadas de la sociedad o en la presión del entorno social sobre el trabajador para que se convierta en un elemento laboral y económico activo frente a la desocupación, inactividad o actividad no remunerada (cf. 2014, pp. 27-38). Estas novedades abren brecha con las características propias de la clase proletaria y sus tensiones en cada contexto histórico concreto.

El ‘precariado’ desde este punto de vista sería la nueva clase social que está irrumpiendo en las sociedades posindustriales, neoliberales o globalizadas: una clase social marcada por la inestabilidad en el ámbito laboral que contagia de esa misma incertidumbre a otros ámbitos como el habitacional, el familiar, el sentimental, el sanitario, el urbanístico o el

político. *La trabajadora* recorre todos esos ámbitos, como trataré de exponer y ese es el objeto de este estudio. Por esa razón no deja de ser certera la apertura de la novela con esa referencia ambigua al realismo: precisamente esa estética, según la crítica más cercana al marxismo, apareció en el siglo XIX como la manifestación literaria de las tensiones generadas por la emergencia de una nueva clase social, la burguesía (Oleza 1975; Lukács 1948); hoy, siguiendo esa línea crítica marxista que vincula historia con estética, fuerzas sociales con poder y literatura con representación de las transformaciones de una comunidad, ese realismo de la novela de la crisis se renueva por la irrupción de una nueva clase (o de un fenómeno genuinamente nuevo, si queremos ser menos ambiciosos en la determinación sociológica), el precariado. No deja de ser significativa la irrupción de esta nueva clase trabajadora con la revitalización de la novela de la crisis de la que hablábamos, que no es sino una recuperación de la tradición de la novela social, como apéndice de la tradición realista. Recorramos, pues, ese nuevo terreno de la incertidumbre.

2 La crisis económica como efecto de shock

El relato de *La trabajadora* se divide en tres capítulos. El primero de ellos resultará ser un relato que la protagonista de la novela, Elisa, escribirá para explicarse a sí misma la historia de su compañera de piso, Susana, y dar cuenta de sus crisis nerviosas en el pasado: «[Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto algunas de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga decir que su narración fue más caótica]» (Navarro 2014, p. 11). El tercero, muy breve, es el diálogo de Elisa con su psiquiatra en un momento de terapia, en el que discuten sobre las posibilidades de curación y sus modos, frente a la motivación de la paciente por escribir:

- El libro no está terminado, y nuestros encuentros forman parte de él. Necesito rematar la obra. Y no puedo inventarme el final. Me resulta falso. En una ficción todo es falso.
- ¿Qué pasaría si no logramos que usted se cure? ¿Escribiría sobre su fracaso?
- Si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, esta podría ser la última frase del libro. Porque continuar si no ocurre nada resultaría redundante, ¿no? (pp. 154-155)

Los marcos en que se desarrollará todo el segundo capítulo, donde la protagonista se hace cargo del grueso de la narración, se enmarcan en dos consideraciones metaliterarias que completan el epígrafe de Luis Marginyà que hemos visto. El primero alude, evidentemente, a la escritura

como remedio terapéutico, a la elaboración de un relato con una voluntad ordenadora y explicativa de la realidad que produce efectos beneficiosos para el paciente; a ojos del lector, este capítulo podría funcionar como un relato autónomo, sin embargo adquiere este sentido al insertarse dentro de una narración mayor: el primer capítulo narrará la 'locura' de Susana, sus fantasías sexuales excéntricas, su incapacidad para crear vínculos afectivos estables, la medicación abusiva o la idea de suicidio, buscando un efecto consolatorio en Elisa para superar su propia crisis depresiva. El tercero, en cambio, rastrea las posibilidades de 'curación' de la protagonista y, por ende, de la sociedad 'enferma': en un relato sobre la enfermedad social actual, la narración no puede terminar porque la recuperación no se ha producido, y en caso de que la recuperación deseada no se produzca en el futuro, el relato podría continuar *in aeternum*; la novela termina de manera abrupta porque, en el relato de la crisis actual, no hay curación real, sino un futuro incierto en el que la literatura podría repetir una y otra vez los males derivados de la situación de crisis actual reproducción de esa incertidumbre característica del precariado como clase.

Mi situación económica no era buena. Había tenido que cambiar mi apartamento de Tirso por otro en Aluche, en lo alto de una cuesta con un gran solar. Me dijeron que se trataba del cerro donde Antonio López pintó uno de sus cuadros, pero lo único que encontré en mi búsqueda internauta fue un paisaje de Vallecas y otro que rezaba Madrid Sur, que no concordaba con lo que yo veía desde la ventana. (p. 45)

La narración elabora entonces el análisis de los efectos devastadores de la crisis. El primero de esos efectos es el desplazamiento de la protagonista de Tirso de Molina al barrio de Aluche, colindante con el barrio de Carabanchel, es decir, del centro de la ciudad a la periferia como signo de la marginalización o de la exclusión en términos urbanos de esa pretendida clase media⁴ española representada por la protagonista. La ciudad cumple con la premisa antimoderna que describiera Sassia Sasken al pensar la ciudad «global» (1999), construida sobre la base de una exclusión creciente de sus ciudadanos al extender por sus redes la lógica neoliberal de las sociedades posindustriales, frente a la idea de incorporación al mercado

4 Clase media que devendrá clase baja debido a la precarización del mercado laboral y a las escasas posibilidades de empleo fundamentalmente. Considero sugerente la radiografía en clave elegíaca que elaboró Ramón Muñoz en su reportaje «Adiós, clase media, adiós» para *El País*: «Ridiculizada por poetas y libertinos; idolatrada por moralistas; destinataria de los discursos de políticos, papas, popes y cuantos se suben alguna vez a un púlpito en busca de votantes o de adeptos; adulada por anunciantes; recelosa de heterodoxias y huidiza de revoluciones; pilar de familias y comunidades; principal sustento de las Haciendas públicas y garante del Estado de bienestar. La clase media es el verdadero rostro de la sociedad occidental» (2009).

de consumo de todas las clases sociales que tenía como premisa original el proyecto capitalista. Ni siquiera el hiperrealismo estético de Antonio López (Martínez Rubio 2015, p. 136) es incapaz de igualar la visión de la protagonista, una estética en la que el pintor se propone acudir al detalle del espacio urbano a la hora de representar un territorio que va desde la Gran Vía al extrarradio de la capital.

Les había pedido a los de la Sociedad Pública de Alquiler que ampliaran la búsqueda a los barrios excéntricos de un lo-que-sea para mí sola. Estaba a punto de resignarme a una habitación en un piso compartido cuando me llamaron para enseñarme el apartamento de Aluche. Costaba 440 euros, el límite de lo que estaba dispuesta a pagar, aunque también el límite, por abajo, de lo que podía encontrar, salvo milagros de renta antigua. En mi búsqueda me había visto ya desplazada hacia el sur, barriendo Delicias y llegando a la M-30 una tarde de lluvia. (p. 46)

La propia protagonista alude en su relato a ese ‘desplazamiento’ hacia el sur, hacia la frontera que traza la circunvalación de la M-30, anillo que delimita Madrid de su extrarradio. La mejor oferta y la mejor demanda de alquiler cifran sus posibilidades de éxito en 440 euros, salvando la posibilidad de vivir sola en un apartamento. Sin embargo, a ese desplazamiento se le unirá una nueva forma de vida: Elisa, para aliviar los gastos de alquiler, acabará subalquilando una de las habitaciones de su casa a Susana, una amiga de Germán, amigo a su vez de Elisa. La convivencia en cierto modo forzosa (entiéndase el adjetivo) no estará exenta de tensión para ambas mujeres: Susana, que ha regresado de Utrecht donde ha vivido los últimos siete años con su novio Janssen, desaparece durante una semana nada más llegar para asombro de Elisa. Tanto el desplazamiento a través de los distintos barrios de la ciudad, del centro a la periferia, como el nuevo modo de convivencia con una mujer semejante que no mantiene ningún vínculo familiar, son circunstancias novedosas de esa clase de ‘precariado’ que describe Guy Standing (2014). La condición laboral, de este modo, condiciona por completo el modo de vida de la protagonista: habitacional, familiar y por supuesto sentimental. La presencia o ausencia de las mujeres se realizará siempre sin compromiso alguno, sin previo aviso, convirtiendo así el nuevo hogar en un espacio de desconocimiento mutuo. Pronto establecerán una rutina en común que se reduce a tomar un café juntas, a partir de cuyas conversaciones tampoco lograrán llegar a conocerse.

Susana cortó la conversación, no sin antes componer, porque yo le pregunté, una estampa reseca sobre su vida: había nacido en Madrid, se había criado en Chamberí y siete años atrás se fue a vivir a Utrecht con su novio holandés, al que conoció en la Facultad de Educación de la Complutense. Él había hecho allí su Erasmus. (p. 52)

En el relato se introduce, además, un agravante histórico. Ese desplazamiento y el extrañamiento de ese nuevo modo de vida viene determinado en exclusiva por las condiciones laborales impuestas por la editorial a raíz de la crisis económica de 2008 y de las directrices de recortes que se imponen a nivel general en el mundo de la empresa: trabajo en casa con horarios indefinidos, jornadas alargadas por la premura de las entregas y toda una serie de condicionantes de índole económica:

El Grupo Editorial Término había sido el primero de un cuestionario en el que, cinco años antes, señalé mis preferencias a la hora de hacer las prácticas de un máster de edición. Las prácticas dejaban abierta la posibilidad de un contrato, y el contrato era la aspiración fundamental de las ochenta personas que íbamos todos los viernes y sábados a que nos enseñaran el oficio. Mi grupo editorial, cuyos sellos eran los más mencionados en el cuestionario, organizaba el máster. Tras mis prácticas, encadené tres contratos temporales, y luego todo se precipitó: la empresa debía hacer frente a una deuda cuantiosa y comenzaron los recortes salariales y la conversión de los que estábamos contratados temporalmente a colaboradores externos. Eso implicaba, aparte de cobrar menos, corregir no solo para el sello donde había trabajado, sino también para la colección de bolsillo, en la que se editaban libros de todo tipo, incluyendo primeras ediciones. Al principio no me quejé, ni busqué la solidaridad de nadie. Ni siquiera quise saber cuántas conversiones a colaboradores externos habían tenido lugar en el resto de los sellos. (p. 63)

En *La trabajadora* la crisis que desencadena el hundimiento de la empresa y el cambio en las condiciones de vida de Elisa no contraponen un modelo laboral precarizado frente a un modelo laboral sostenible precrisis, sino que insiste en la correlación entre la caída y el modelo laboral anterior. Ese modelo laboral podría ser rentable o sostenible, pero potencialmente precario: trabajo con becarios, encadenamiento de contratos o temporalidad, y finalmente recortes de salarios, pagos atrasados, reubicación de personal y el consecuente pluriempleo. En otras palabras: el precariado consiste en la estructuración de la vida laboral (y por extensión del resto de ámbitos vitales) en base a un mundo lleno de incertidumbres, intermitente e inestable, muy distinto al modelo laborista en el que el trabajo, a pesar de su desocupación o escasez, mantenía un horizonte de firmeza en base al cual se articularon las grandes reivindicaciones obreras de los siglos XIX y XX.

Elisa deberá adaptarse a este nuevo entorno laboral, fundamentalmente doméstico y autogestionado, y para ello se apunta a un curso para emprendedores, con la idea quizás de montar una empresa de servicios editoriales.

Me habían dado claves para gestionar el tiempo de una forma empresarial, es decir vigorosa y sin contemplaciones para los cafés y el bello y a la vez horripilante paisaje de barrio ladrillista. Quien impartía el módulo se acompañaba de estudios científicos llevados a cabo en universidades americanas que señalaban la falta de eficacia y el consiguiente estrés de los que, como yo, saltaban de la cama al ordenador yendo entremedias una docena de veces a la cocina o al correo electrónico. Los estudios incluían experimentos en los que se obligaba a los freelance a pasar algunas semanas en lofts de aspecto fantasmal, donde no podían acceder a redes sociales ni a otra cosa que a las mortecinas webs de sus clientes. Su rendimiento aumentó considerablemente. (p. 90)

Este experimento que aísla al trabajador de su entorno, lo priva de estímulos y lo concentra estrictamente sobre el trabajo es un éxito en términos de rentabilidad. Elisa lo pone en práctica en su casa y recoge inmediatamente sus frutos:

En el curso pusieron unos ejercicios, que cumplí más o menos para experimentar la eficacia procurada con buenas dosis de fuerza de voluntad. Ahora había días en que trataba de seguir esas directrices resumidas en un papelito azul y guardadas en mi cómoda. Era cierto que, plegándome a aquellas instrucciones, llegaba antes al final de la jornada; sin embargo, lo que me restaba por hacer me recordaba lo sola y frustrada que estaba. Mi zozobra aumentaba entonces los suficientes grados como para que el tiempo libre no me resultara deseable. En cambio, mi actividad incesante, salteada con aquellos extraños abismos de nada en Internet, me permitía un olvido mayor de mi situación, lo que no dejaba de ser paradójico. (p. 91)

En efecto, las consecuencias de la precarización social se extienden a diferentes aspectos de la vida que afectan no solo al ámbito de la economía, y sus soluciones no pasan por aumentar los índices de rentabilidad. Siguiendo los pasos del curso, Elisa se encuentra con que es más eficaz a la hora de gestionar su tiempo laboral, pero el tiempo libre del que dispone es absolutamente anodino y frustrante puesto que es el entorno en su conjunto (el espacio, el hogar, las relaciones, las posibilidades de ocio y las perspectivas laborales) el que se ha precarizado. La protagonista señala, además, la paradoja de preferir una jornada laboral más larga con descansos y con distracciones en la 'nada' de Internet que la jornada laboral hiperrentable. La consideración de 'disponibilidad' total del trabajador, a cualquier hora, perdiendo el control de este sobre el tiempo, es una de las características claves que ofrece Guy Stanting en su diagnóstico (2014). De otro modo, lo que pone de manifiesto la novela es que no solo se ha precarizado el modelo laboral en un periodo concreto de una crisis econó-

mica debido a su gestión por parte de los poderes políticos y económicos, sino que es el modelo de sociedad, de territorio y de modos de vida el que ha sufrido una transformación radical.

Esta extensión de la precarización se extiende además a través de las distintas clases, dentro de la clase ‘trabajadora’. Carmentxu, la jefa directa de Elisa, se siente responsable de los impagos y de los recortes de la empresa, y a la vez una víctima más de esa crisis:

– Os comportáis como si, en lugar de negociar, esto fuera una venganza. Pero qué cabe esperar, si lo que veo aquí a diario es un comportamiento de colegial – dijo. [...]

Si me echan, me voy a tirar una temporada fuera de España y de cualquier espacio cerrado, y también fuera de los libros, porque esta no es forma de estar en los libros. Me paso el día calculando beneficios, diseñando campañas de prensa y envíos a blogs literarios que son inútiles porque nadie aglutina a demasiada gente y cada vez se lee menos. Quiero olvidarme de todo y volver a los clásicos, estar en Módena o en Berlín, y pasar la mañana atisbando callejuelas, la tarde en algún café y la noche en el cine. (pp. 105-110)

Salvando las significativas distancias entre las aspiraciones de Elisa y las aspiraciones de Carmentxu, cabe destacar que el espacio de la realización personal y laboral de la jefa solo cabe en las ensoñaciones: «– Tengo confianza porque sigo aquí y eso me obliga a ser optimista, aunque puede pasar cualquier cosa. Ya son muchos meses [de sospechas de un ERE en la empresa]. No sé si nos vamos a ir todos a tomar por el culo, pero algunos días lo deseo» (p. 64). En cambio en Elisa, ni siquiera se ancla a estas ensoñaciones o, en general, al optimismo porque en efecto ella no sigue ‘allí’. Eso explica que, tras la primera crisis psíquica, recurra a la medicación para aplacar los vértigos y a la literatura como modo terapéutico, mostrando además que la patología se puede leer dentro de los marcos de la colectividad.

3 De la crisis psíquica a la enfermedad social

Tras el traslado al barrio de Aluche, el principio de convivencia con Susana y la nueva rutina laboral en casa en esa vorágine de extrañamiento, Elisa sufre su primera crisis nerviosa. El brote se produce en un autobús que recorre la ciudad (Elisa ha tomado por costumbre salir a explorar la ciudad del extrarradio), justo después de constatar el cierre de una tienda de barrio de venta de bicicletas y de observar la marea que recorre incansable las franquicias de un centro comercial en rebajas, signos indiscutibles tanto del declive del comercio tradicional como del avance de las grandes

cadena y multinacionales en una espiral de consumo que, contrariamente a la lógica de la contracción de la economía, no cesa.

Durante algunos segundos aquellos viejos se tornaron monstruos que me miraron con sonrisas marrulleras. Tardé en formular esta percepción de manera adecuada, en reconocer que eran visiones. Notaba los latidos del corazón en mis orejas. [...] Traté de hablar. La sangre no llegaba a mis extremidades. Las tenía frías, secas; iban a desprendérsese del cuerpo. [...] Pensé que estaba loca. Me lo formulé diez, veinte veces. Caminé. El movimiento me hería. [...] Llegué al piso, caminé por todas las habitaciones. También por la de Susana. Me tumbé en la cama. Huyó la primera impresión de que una catástrofe me convertía en su epicentro, pero todo seguía pareciéndome irreal. Comencé a andar otra vez por el piso, con lentitud. [...] Las cosas desprendían una existencia pesada que me abrumaba. De nuevo me fui a la cama. Estaba exhausta y me quedé dormida. (pp. 83-84)

Elisa describe en su narración todos los síntomas de esa primera crisis: visiones, mareos, pérdida de equilibrio, hiperventilación, hormigueo en las extremidades; y sobre todo, a nivel psíquico, la sensación de desamparo y angustia.

Me desperté con un desamparo y angustia peores que las percepciones de antes. Eso pensé al principio, pero comencé a manejar, a sacar fuerzas para rastrear en Internet mis inhóspitas alteraciones. Busqué esquizofrenia y luego psicosis. Yo no había escuchado voces. Había visto máscaras. Me pregunté, pregunté a la pantalla, dónde estaba lo decisivo. Encontré estas tres palabras, ataques de pánico, y entonces me acordé de cuando Germán se desvanecía en sus reuniones de trabajo. Le llamé. (p. 84)

Las ayudas con que afrontará Elisa esta crisis abundan en las causas que la han generado: aislamiento, extrañamiento de la realidad y falta de vínculos y estímulos emocionales. El entorno, erosionado por las nuevas condiciones de vida, dificulta la vuelta al orden psíquico. Elisa busca en Internet las causas de su perturbación y acude, en segunda instancia y por este orden, a su amigo Germán.

Enric Novella, en su trabajo «Subjetividad expresiva y patología de la identidad» (2015) relaciona algunos de estos tipos de desórdenes psíquicos con la nueva configuración social que desde las ciencias sociales y las humanidades se ha dado en llamar 'posmodernidad'. En el diagnóstico de Novella, el incremento del número de pacientes afectados por alguna psicopatología o agravados por su aparición tiene también una explicación social: la individualización de la vida cotidiana, la hipervigilancia y la

hiperexposición del yo, la relación con el entorno a través de ‘sensaciones fuertes’ y, sobre todo, la pérdida de referencias tradicionales que otorgaban un sentido y una posición a una identidad convencional: la familia, el trabajo estable, el territorio, el gremio (Standing 2014), etc. Novella alerta, siguiendo a Anthony Giddens, sobre ese desanclaje de las categorías reconocibles durante la Modernidad: «la inseguridad y la incertidumbre de un mundo post-tradicional donde ya no es posible recurrir a las antiguas instancias proveedoras de sentido e identidad» (Novella 2015, pp. 31) y que, por consiguiente, aboca al nuevo sujeto (nuevo ciudadano, nuevo trabajador) a buscar referentes estables fundamentalmente en sí mismo (acrecentando el individualismo neoliberal y el narcisismo posmoderno) y fundamentalmente fuera del mundo laboral.

Ante este diagnóstico, Novella establece la asociación fundamental sobre la que se sostiene el conflicto en la novela de Elvira Navarro, a saber, un entorno social y laboral degradado provoca trastornos psíquicos:

Desde el punto de vista psicopatológico, cabe suponer con todo fundamento que la irrupción de este nuevo patrón de subjetividad – al que algunos autores prefieren denominar ‘hiperindividualismo’ (Gilles Lipovetsky) o, directamente, ‘narcisismo’ (Richard Sennet y Christopher Lasch) – constituye un elemento nuclear en la génesis, la constitución cultural y la presentación clínica de algunos de los trastornos mentales más representativos de nuestro tiempo. Así, no debe sorprender que, en un mundo dominado por el desencantamiento de la razón instrumental, la exaltación de la riqueza expresiva del yo y el desanclaje – o lo que Taylor describe como la “cultura de la pérdida del horizonte” o los “marcos de referencia” –, las consultas y las quejas relacionadas con la consistencia de la propia identidad, la falta de autoestima, la ausencia de metas y valores o sensaciones recurrentes de vacío, futilidad o indiferencia sean particularmente frecuentes. (2015, p. 31)

Novella extiende estos desórdenes psíquicos causados por el desanclaje y las nuevas condiciones de vida hacia otros aspectos de la vida cotidiana: oscilaciones anímicas, conflictividad en las relaciones interpersonales, pérdida de control de impulsos, difusión de la identidad, etc. Novella certifica esta extensión: «desde esta perspectiva, por tanto, la difusión de identidad del paciente límite se nos muestra como el correlato psicopatológico de un fenómeno que va mucho más allá de lo estrictamente intrapsíquico» (2015, p. 34-35) y que va de las condiciones del entorno del sujeto a los avatares de la subjetividad y de las estructuras psíquicas.

Las preguntas retóricas desde el ámbito de la psiquiatría trazan un paralelismo exacto con el conflicto representado en *La trabajadora*: ¿cómo no advertir la conexión entre la precarización del trabajo, el desplazamiento

territorial y la falta de perspectivas laborales en mujeres de mediana edad, con un estado psicológico alterado, inestable y derrotado? O también: ¿cómo no entender esa sensación de frustración dentro de la cultura del éxito,⁵ y la caída en un nivel patológico, en relación con la idea de exclusión, de soledad y de pérdida de vínculos emocionales estables – evito hablar de los ‘tradicionales’ como la familia –? La respuesta que podemos dar es la misma: desde esta perspectiva, la enfermedad mental de Elisa se nos muestra como el correlato, o la manifestación individual, de un fenómeno no solo intrapsíquico, sino social.

Desde un análisis político y cultural, David Becerra Mayor llega a la misma conclusión al hablar de *La trabajadora*, pero añade una consideración literaria: la novela española de los últimos años ha caminado hacia la individualización de los conflictos y encontraba en el propio individuo el principio de solución (Pozuelo Yvancos 2004); en cambio, Elvira Navarro tiene la virtud en su novela de trazar ese contínuum que va de lo público a lo privado, o de lo social a lo individual.

El capitalismo ha destruido el *nosotros* y, en esta situación de aislamiento individual, donde el sentimiento solidario es desplazado por el sentir solitario, el conflicto se interpreta como asimismo individual: Elisa es incapaz de aprovechar el tiempo de trabajo y en consecuencia no alcanza los objetivos de productividad programados por la empresa que la subcontrata, y le acecha un sentimiento de frustración, de culpabilidad y de fracaso. No interpreta su situación como un efecto del sistema, sino como una incapacidad personal; lo cual responde al ideologema básico del capitalismo: no hay pobres, sino perdedores. Y, viéndose a sí misma como perdedora, como un sujeto incapaz de competir y sacar rentabilidad en la competitividad cotidiana del capitalismo, enloquece. (Becerra Mayor 2014)

De otro modo: el capitalismo, para preservar la salud del sistema y reforzar la lógica de las sociedades posindustriales, incrementando niveles de consumo y de facturación, genera sujetos enfermos. No por casualidad, todas las medidas económicas impulsadas por los gobiernos europeos a nivel general han ido implementándose gracias a un discurso que ha priorizado en la esfera pública la salud del sistema, sea financiero o sea productivo, como primer paso para la recuperación de las condiciones del individuo. Y como hemos visto en uno de los fragmentos citados anteriormente, los

5 Esta idea de la ‘ideología del triunfo’ ha sido desarrollada por Marc Perelman en *La barbarie deportiva. Crítica de una plaga mundial* (2014), al estudiar de qué manera el deporte y los grandes acontecimientos deportivos ayudan a extender una cultura basada en la competitividad, el consumo y modelos de éxito de masas ligados a la violencia, a la sexualidad y al culto al cuerpo.

criterios de rentabilidad *per se* no resuelven la crisis individual o psíquica que se puede manifestar en el sujeto.

Susana y Germán le piden a Elisa que acuda a un médico para elaborar un diagnóstico sobre su crisis nerviosa y comenzar un tratamiento, de modo que la trabajadora acude a la consulta del psiquiatra:

[La doctora] me dio una receta para más lexatines, un volante para el psiquiatra y una bola de goma que, al estrujarla, apaciguaba los nervios. Había una lista de espera de una semana para el psiquiatra.

Estuve cuatro jornadas sin tomar más decisiones que la de aguardar a que la ansiedad pasara. [...]

En la consulta del psiquiatra se reanudaron los temblores, y mi mandíbula se entregó a toda clase de movimientos espasmódicos. El facultativo me inyectó un tranquilizante y le extendió a Germán una receta. Apenas me dijo nada, o eso creo. El tranquilizante me hizo dormir dieciséis horas; cuando me desperté, tenía en la mesita de noche dos cajas de medicamentos sobre un folio con instrucciones en las que reconocí la letra apretada, escueta, de Germán. El cóctel sanador mezclaba ansiolíticos con antidepresivos. Me los tomé; estuve toda la mañana ahuevada [...].

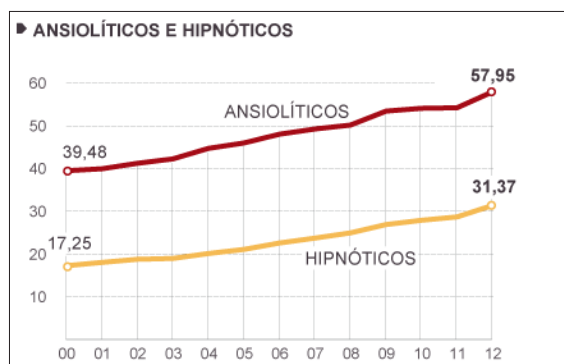
En mi estado, comparable al de un enfermo de narcolepsia, apenas podía corregir, y le dije a mi jefa que estaba con cuarenta de fiebre. (pp. 88-89)

Dentro de este ambiente de crisis generalizada que afecta tanto al ámbito económico como al ámbito laboral, el brote de Elisa se ve agravado por la falta de atención médica especializada durante una semana. Los recortes presupuestarios y la precarización de los servicios públicos de salud actúan como factores determinantes en el declive de lo que podríamos llamar la 'salud social', de modo que los enfermos 'por el sistema' se acumulan en las salas de espera. Una vez comprobado su estado de salud, el seguimiento de la paciente no se efectúa con las garantías debidas; la atención o la curación es generalizada: ansiolíticos y antidepresivos. Es significativo que en las palabras de la protagonista al relatar sus crisis nerviosas y su tratamiento médico, su estado de salud quede siempre conectado a la posibilidad o no de trabajar como si el trabajo (o mejor, la rentabilidad del trabajo) fuera el verdadero catalizador de la 'salud' del sujeto.

Si a finales de siglo XX se observó cómo el concepto de 'medicalización' había avanzado sobre la esfera pública (Márquez, Meneu 2007), el tratamiento médico de algunas conductas, la sanción en términos de salud o enfermedad de estados emocionales determinados, etc., podríamos constatar que esta 'medicalización' de la vida cotidiana ha dado lugar a una 'farmacologización'. Un repaso rápido a las estadísticas sobre el consumo de medicamentos ofrecidas por el Ministerio de Sanidad del Gobierno de

España arrojan luz sobre este nuevo proceso. Los datos revelan que desde el estallido de la crisis económica en 2008, el consumo de antidepresivos ha ido en aumento de manera exponencial. En concreto, entre los cuatro años que van de 2008 a 2012 el consumo de ansiolíticos ha aumentado en la misma medida que aumentó en el periodo 2000-2008, es decir, en la mitad de tiempo, pasando de un consumo de c. 40 dosis diarias por cada 1.000 habitantes en el año 2000 a casi 60 dosis diarias / 1.000 habitantes en 2012.⁶

Figura 1. Número de dosis diarias por cada 1.000 habitantes



Fuente: OCDE, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, BITN⁷

⁶ Un rastreo somero sobre las noticias de salud muestra la consolidación de esta tendencia hasta la actualidad: «La crisis aumenta el consumo de antidepresivos», *El Mundo*, 10 de febrero de 2011, <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2011/02/10/neurociencia/1297352100.html> (2015-12-15); «Aumenta el consumo de antidepresivos por culpa de la crisis», *El Mundo*, 14 de junio de 2012, <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2012/06/14/neurociencia/1339689891.html> (2015-12-15); «El consumo de antidepresivos en España se duplica en 10 años», *The Huffington Post*, 21 de noviembre de 2013, http://www.huffingtonpost.es/2013/11/21/antidepresivos-espana-consumo-decada_n_4315552.html (2015-12-15); «Colgados de los ansiolíticos. El consumo de medicamentos psiquiátricos aumenta a pesar de que las patologías mentales permanecen estables», *El País*, 26 de septiembre de 2014, http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/09/26/actualidad/1411732159_601236.html (2015-12-15); «El 30% del consumo de omeprazol, paracetamol e ibuprofeno es inútil», *El Mundo*, 31 de mayo de 2015, <http://elmundo.es/comunidad-valenciana/2015/05/31/556ada8046163f28598b4571.html> (2015-12-15).

⁷ Gráfico extraído del reportaje «Consumo de medicamentos psiquiátricos en España. Evolución de ansiolíticos e hipnóticos prescritos», publicado por *El País* el 26 de septiembre de 2014: http://elpais.com/elpais/2014/09/26/media/1411729648_161998.html (2015-12-15).

4 A modo de conclusiones. El desenlace incierto

Tras la aparición de las crisis nerviosas, la medicación y la farmacolización, Elisa vuelve a la rutina de su jornada laboral. El aplacamiento de los brotes (o su curación) devuelven a la protagonista a su entorno desplazado y precarizado, sin solución de mejora. La relación con su compañera de piso, Susana, seguirá envolviendo el ambiente del hogar con una sensación de extrañeza; sin embargo, por esos días a Susana se le presenta la oportunidad de exponer sus obras artísticas (elaboradas en base a fragmentos de mapas de la ciudad) en un bar del centro de Madrid y a esa exposición le seguirá el anuncio del interés de una gran galerista. En cierto modo, las nuevas expectativas de su compañera supondrán un revulsivo para Elisa: en primer lugar por la nueva actividad de Susana; en segundo porque a través de la escritura y a modo de terapia comenzará a relatar los desórdenes psíquicos que su compañera tuvo en el pasado (el capítulo primero de la novela); en tercer lugar, porque gracias a un *affaire* entre Susana y Germán la noche en que vuelven de hablar con la galerista, Elisa decide que ya no quiere vivir más con su compañera. Este intento de retomar su vida, sin embargo, le llenará de inquietud:

Tardó apenas dos semanas en encontrar un piso nuevo. Germán y yo la ayudamos con la mudanza. Pronto expondría; el acontecimiento la ocupaba por entero. El día que se fue me compró un ramo de tulipanes y me dio uno de los mapas. Era una despedida capciosa. No pude evitar el miedo de que su marcha no supusiese la clausura de nada. (p. 149)

¿Quedará clausurada la etapa de convivencia extraña y de alteraciones nerviosas? Coherentemente con el planteamiento de la novela, no será así. O al menos no lo veremos en la obra: «continuar [escribiendo] si no ocurre nada resultaría redundante» (p. 155), como hemos analizado más arriba.

La enfermedad de Elisa, en el planteamiento de la novela, se produce por causas no estrictamente personales o intrapsíquicas, sino que se revelan como la consecuencia de todo un entorno degradado: el estrés laboral, la precarización, la pobreza, el alargamiento de la jornada laboral, el desplazamiento, la suciedad de los barrios periféricos, la soledad, la pérdida de vínculos solidarios y la pérdida de vínculos afectivos, la ausencia de referentes claros en la sociedad postradicional o la degradación de los servicios públicos en la atención médica. De este modo, continuando la realidad configurada de la misma manera, es fácil de entender que los sujetos afectados por este entorno 'enfermo' enfermen a su vez o recaigan por la falta de expectativas de mejora. En este sentido, es lógica la llamada de la narradora al fin de la escritura para evitar repeticiones *ad infinitum*. Además, el final de la novela no supone el final de una etapa y la superación de una situación crítica para la protagonista, sino más

bien la normalización de un estado precario, justo en la línea de lo que planteaba Standing (2014): la incertidumbre de los estados transitorios se vuelve permanente en esa nueva clase social precaria; ese estado de provisionalidad ya no es la excepción sino la regla de una nueva forma de trabajo y de ciudadanía.

La trabajadora, de Elvira Navarro, supone un regreso a la novela social en un momento en que la novela española prioriza el tratamiento de los conflictos sociales o históricos de forma íntima. La conexión constante en la narración de la esfera privada de Elisa y sus crisis nerviosas con la esfera pública y el entorno que la provoca, nos puede llevar a hablar de la patología social que el capitalismo y la crisis económica ha engendrado, y que se manifiesta en la precarización, desplazamiento y enfermedad de los sujetos que componen esta sociedad 'enferma'. Navarro viene a reivindicar un aspecto poco tratado en los estudios sobre identidad y subjetividad (Enache, Martínez, Lakhdari 2015), frecuentemente ligados a la memoria, la ciencia o el cuerpo, pero rara vez a la economía y su capacidad de generar desórdenes en la subjetividad.

Detrás de la literatura, para los realistas intoxicados, solo hay literatura, tal y como expone Magrinyà en la cita que enmarca esta novela. Podríamos extender el razonamiento: detrás de los datos económicos, para una sociedad intoxicada de economía, solo hay economía. La realidad en cambio, como demuestra *La trabajadora*, va mucho más allá. Y se manifiesta con una fuerza potentísima.

Bibliografía

- Becerra Mayor, David (2014). «Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca». *Mundo obrero*, 271. Disponible en: <http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=3844> (2015-12-15).
- Beck, Ulrich (2000). *Un nuevo mundo feliz. La precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.
- Chirbes, Rafael (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, Rafael (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- Enache, Irina; Martínez Rubio, José; Lakhdari, Sadi (2015). *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*. París: Indigo Cotés-Femmes.
- Gopegui, Belén (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Literatura Random House.
- Grandes, Almudena (2015). *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets.
- Lukács, Georg (1948). *Essays über Realismus*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Márquez, Soledad; Meneu, Ricard (2007). «La medicalización de la vida y sus protagonistas». *Eikasia. Revista de filosofía*, 2 (8), pp. 65-86. Disponible

- en: <http://www.revistadefilosofia.org/4Lamedicalizacion.pdf> (2016-10-20).
- Martínez Rubio, José (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua». *Castilla*, 5, pp. 26-38.
- Martínez Rubio, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- Navarro, Elvira (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Literatura Random House.
- Novella, Enric (2015). «Subjetividad expresiva y patología de la identidad». En: Enache, Irina; Martínez Rubio, José; Lakhdari, Sadi, *Identidades inestables. Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*. Paris: Indigo Cotés-Femmes, pp. 29-46.
- Oleza Simó, Joan (1976). *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Valencia: Bello.
- Oleza Simó, Joan (1993). «La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo». *Compas de letras*, 3, pp. 113-126. Disponible en: <http://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/disyuntiva.pdf> (2016-10-20).
- Perelman, Marc (2014). *La barbarie deportiva. Crítica de una plaga mundial*. Barcelona: Virus Editorial.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Rosa, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- Sassen, Saskia (1999). *La ciudad global*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Standing, Guy (2013). *Precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado y presente.
- Standing, Guy (2014). *Precariado. Una carta de derechos*. Madrid: Capitán Swing.

Sombras de lo real

La relación entre las artes en el diálogo entre la pintura de Antonio López y el documental de Víctor Erice

Antonio Monegal

(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

Abstract The current stage of the observations on the relationship between the Arts allows us to move past the model of comparison between literary and visual works of art and address the inherent complexity of mixed models and cultural products that embody this difference. Such considerations send us back to the origins of the interartistic debate, to rethinking the arts' mimetic ability in a context where the acknowledgement of cultural field is an invitation to investigate the relational dynamics. The case study is a brief video by Víctor Erice, filmed while preparing for the shooting of the documentary *El sol del membrillo*, on the painting of Antonio López.

Keywords Documentary cinema. Painting. Différance. Comparison. Heterogeneity. Mimesis. Look.

En el libro X de la República (597b), Platón compara a los poetas y los pintores como imitadores de imágenes a partir del ejemplo de las distintas manifestaciones de una cama: la cama creada por la divinidad (que corresponde a la idea de cama), la cama creada por el carpintero y la imitación de la cama realizada por el pintor. Luego observa los paralelos entre la imitación pictórica y la poética. Esta comparación la reencontramos siglos después en obras del artista Joseph Kosuth. Piezas como *Una y tres sillas*, de 1965, que muestran el objeto, la foto del objeto y el nombre con la definición del objeto en el diccionario, sintetizan ese triángulo, esa trinidad de la mimesis en la cual se apoya todo el debate acerca de la relación entre la literatura y las artes visuales.

Estos dos momentos, desde Platón a Kosuth, marcan una larga línea de pensamiento que explica por qué, a pesar de lo que pueda parecer, el estudio de las relaciones entre las artes no constituye una rama marginal ni una especialización estrecha dentro de las disciplinas humanísticas, sino un espacio central de debate que nos sitúa en el eje de los problemas teóricos fundamentales: nos devuelve a la *Poética* de Aristóteles y a pensar la mimesis. La centralidad de la cuestión no solo se refiere a la teoría de las artes como tales, sino a la configuración de las disciplinas que las estudian. Mientras la estética se constituye en un discurso especializado dentro de

la filosofía a partir del siglo XVIII y estudia sobre todo la experiencia de la belleza y la del arte, la tradición de reflexión a la que me refiero se mueve en el terreno no de la experiencia sino de las representaciones, hunde sus raíces en la poética clásica, en Aristóteles y Horacio, y conecta con los temas de la semiótica y, más recientemente, de los estudios culturales.

El clima intelectual que impera en la era de los estudios culturales parece haber obviado la necesidad de justificar los saltos entre campos de producción cultural y entre espacios disciplinares. La mayoría de quienes discuten acerca de estas cuestiones están formados y acreditados dentro de una disciplina concreta. Aunque uno se dedique a los estudios literarios, habla también de cine y de arte, y además de televisión y de cómics, por no mencionar la sociología, la historia, la política, el psicoanálisis, etc. De hecho cabe afirmar que las posibilidades de un joven recién doctorado de ser contratado en ciertos mercados académicos disminuyen bastante si su competencia se reduce al estudio de la literatura.

Aparte de los motivos de política institucional, que son sobradamente familiares, hay dos causas que no está de más repasar. La primera tiene que ver con una redefinición del objeto de estudio, una expansión del campo, que responde a una exigencia teórica: la renovada atención al contexto, que no solo introduce preocupaciones sociales y políticas, sino que pone de manifiesto las múltiples relaciones entre los distintos sistemas de producción cultural. La recontextualización del estudio de la literatura conlleva la apreciación de que dicho contexto está configurado por lo que denominamos 'cultura' y, en consecuencia, un desplazamiento del centro de gravedad disciplinar desde la literatura hacia la cultura. El segundo motivo de la expansión del campo, que de hecho es un factor que fundamenta el primero, es la manifiesta abundancia de espacios relacionales, de los intercambios y desplazamientos entre las artes, y entre las artes y los discursos de la cultura de masas y de los medios de comunicación. Sin necesidad de limitarnos a los llamados productos multimedia, mirando en cualquier dirección encontramos ejemplos fronterizos, situados en la intersección entre los sistemas de representación, casos de solapamiento, fusión y confusión entre las artes. Desde este punto de vista, cabe afirmar que el discurso teórico y crítico acerca de las relaciones entre las artes va muy por detrás de la creación.

Para la reflexión teórica esta producción en la encrucijada es la que plantea un desafío más productivo. Cuando hablamos del diálogo entre las artes nos encontramos, como señala Wendy Steiner (1982, p. 1), ante una analogía sobre la analogía, una metáfora sobre la semejanza, en la cual la relación entre las artes hace de espejo a la relación entre la realidad y los sistemas que empleamos para representarla. A lo largo del tiempo estas cuestiones se han planteado en dos vertientes diferenciadas: por un lado la discusión acerca de la capacidad mimética de cada arte, y la comparación o competencia entre ellas, y por otro lado el rastreo específico

de las manifestaciones de intercambio, correspondencia y complicidades entre las artes.

El estudio de las relaciones entre las artes se fundamenta, tradicionalmente, en el reconocimiento de la separación de dominios. Si hablamos de paralelos, de analogías y de intercambios entre las artes es precisamente porque asumimos que se trata de campos distintos. La diferencia es un requisito de la analogía, puesto que no tendría sentido buscar analogías o paralelos entre cosas iguales. El sentido común basta para saber que imagen y palabra son sistemas de representación diferentes. De ahí que la mayor parte de las investigaciones en este terreno se ocupen de contactos y correspondencias entre dominios distintos, y mayoritariamente entre objetos distintos. Se analizan sobre todo, por ejemplo, las relaciones entre escritura y pintura, a veces salidas de una misma mano, entre una obra literaria y una película, o entre el texto de un libro y sus ilustraciones. Pero es más raro que se estudien las relaciones entre lo verbal y lo visual en el seno de un único objeto artístico, sea éste texto, cuadro o película.

Cuando se trata de las relaciones que se dan dentro de una sola obra, los estudios acostumbran a centrarse en casos en que se mantiene de hecho la separación de dominios, de palabra e imagen, como la ilustración o los libros de artista, donde poeta y pintor se encuentran y dialogan dentro de un mismo volumen. En otros casos, cuando imagen y palabra confluyen en un único espacio, la relación se rige por convenciones con larga tradición, como las del emblema o la poesía visual. Son sobre todo criterios de delimitación territorial que permiten asignar, sin graves conflictos competenciales, el estudio de uno al iconólogo y de la otra al especialista en literatura.

En cualquier caso, la mayoría de los que nos hemos ocupado de estas cuestiones *desde el campo de los estudios literarios* hemos encontrado en el método comparativo una vía expeditiva para abordar los problemas que esta relación plantea. Poner de lado dos obras – los poemas y dibujos del poeta, el cuadro y su descripción verbal, la novela y la película – y analizar sus paralelos, semejanzas y diferencias, es un procedimiento acreditado por una larga práctica, que permite constatar que la relación entre las artes existe y a la vez verificar algunos aspectos de su funcionamiento.

Constatar que la relación existe parece ser una preocupación recurrente. Hay muchos trabajos dedicados poco más que a identificar la ocurrencia del fenómeno, como si se tratara de elaborar listas o catálogos con expresión de sorpresa, cuando la relación en sí está más que sobradamente documentada. ¿Qué hay de raro o novedoso en que un escritor describa un cuadro, de la misma manera que puede optar por describir una puesta de sol o la taza de café? ¿Qué hay de sorprendente o cuestionable en que el cine busque argumentos en la novela o el teatro, como lleva haciendo desde su nacimiento, de la misma manera en que los busca en las noticias de prensa o los libros de historia? Son aquellos que intentan negar la relevancia de la relación y la pertinencia de su estudio quienes encuentran

sus reservas y objeciones invalidadas por la producción de los artistas y la evolución misma de las artes. La relación se da. Otra cosa es cómo se da y qué lecciones podemos deducir de su funcionamiento.

Las consideraciones de W.J.T. Mitchell en «Beyond Comparison», su crítica al método de la comparación y su afirmación de la necesidad de superarlo, no tienen que ver con los debates disciplinares clásicos (1994, pp. 84-87). Toman como punto de partida el reconocimiento de que la práctica de los estudios interartísticos está ya firmemente establecida en el ámbito académico. Por ello mismo, el dedicarse a este tipo de investigaciones exige detenerse periódicamente a reconsiderar el instrumental crítico y teórico, a revisar las premisas desde las que se trabaja.

Sin negar la utilidad de la comparación interartística, el desafío está en resituar la problemática imagen/texto en un espacio que desestabiliza la homogeneidad conceptual. El primer paso es observar el funcionamiento de sistemas mixtos en los cuales se conjugan palabra e imagen, desde libros ilustrados y cómics al cine, el teatro y la televisión. Pero el paso siguiente es aún más decisivo: nos conduce a reconocer lo que hay de visual en el texto y lo que hay de verbal en la imagen. Reconocemos la inscripción de la alteridad y la diferencia en lo uno y lo mismo. Se desarticula así la separación de los dominios y en consecuencia la posibilidad de comparación.

Solo con que hablemos de escritura, estamos invocando la grafía y por lo tanto la visualidad. Por no hablar de la visualización *imaginada* en la lectura. Por su parte tampoco la pintura está exenta de discurso verbal, a veces incorporado, otras acompañándola (por ejemplo, en el título) o constituyendo el marco de su interpretación. El término 'pintor', sin embargo, ya no describe adecuadamente a la mayoría de los artistas contemporáneos, en cuya obra a menudo conviven palabra e imagen de manera explícita. Podríamos extendernos en la argumentación de esta dimensión desdoblada o heterogeneidad intrínseca de las artes, pero baste por ahora como hipótesis la identificación del carácter complejo del fenómeno, en tanto que la imagen no es nunca por completo ajena a la palabra, ni la palabra a la imagen. Porque es una hipótesis a la que cualquiera que investigue las relaciones entre las artes debe enfrentarse.

De entrada sitúa el problema en el punto de más radicales implicaciones teóricas: en el terreno de la reflexión sobre la heterogeneidad y la diferencia. Esta diferencia ya no es simplemente extrínseca, sino un lugar, un límite, de tensión y deslizamiento que nos remite a la figura teórica de la *différance* tal como la formula Derrida (1982), con su doble sentido espacial y temporal, para señalar que este emborronamiento de las categorías de espacio y tiempo pone en tela de juicio las bases de la división de Lessing de las artes plásticas y las literarias en dos órdenes aparte. Si para Derrida los signos del texto son la huella o rastro de una ausencia, la de otros signos, desplazados y diferidos, en un proceso dinámico que da lugar (y tiempo) al texto, cabe decir que, de modo análogo, la palabra lleva consigo

el rastro de la imagen y la imagen el de la palabra. O, como dice Ernest Gilman, mientras la imagen acecha en el corazón del lenguaje como su otro indecible, el lenguaje está en la imagen como su otro invisible (1989, p. 23).

Cada uno de los elementos de este juego de diferencias no solo adquiere su identidad en relación diferencial respecto del otro, sino que alberga dicha diferencia dentro de sí. Esa idea de una tensión interior marcada por el rastro de lo otro en lo uno es la que permite sugerir que, además de abordar el problema desde la perspectiva de la comparación entre las artes, es decir, entre dominios separados, los estudios sobre la relación entre palabra e imagen deberían atender a la tensión entre ambas que se da en el seno de obras aparentemente instaladas en un único dominio artístico o discursivo. Es este paso, o salto, adelante el que problematiza toda la definición disciplinar y orientación metodológica de los estudios interartísticos tal como se han entendido hasta ahora. Los productos mixtos, dinámicos y heterogéneos requieren una recepción que atienda precisamente a la diferencia inherente a su complejidad, es decir a la diferencia que se inscribe dentro de la obra misma.

La interacción y complicidad entre las artes nos ofrecen múltiples ejemplos de obras construidas desde la heterogeneidad a las que no necesariamente se sirve de la manera adecuada si se las somete a comparaciones que parten del supuesto de que nos encontramos ante campos separados. La virtud de la constatación de esta abundancia de casos que transgreden los límites está en reconocer que la producción artística contemporánea va muy por delante de los métodos con los que la estudiamos, y por lo tanto corresponde avanzar, más allá de la comparación, hacia formas de pensar la complejidad. Cabe abordar el estudio de las relaciones entre las artes desde una noción de diferencia, y de límite, que no implica necesariamente división y nos invita a situarnos en estos espacios fronterizos tan productivos para el arte y para la teoría.

Al analizar los límites y condicionantes que rigen actualmente este tipo de estudios, y los desafíos que plantean al investigador, en lugar de ocuparnos de establecer nuevas comparaciones, cabe volver al origen de la cuestión, a los fundamentos de este antiguo debate sobre la capacidad mimética de las artes, entendidas quizás más como rivales que como hermanas, tras las huellas de Simónides, de Leonardo y de Lessing. En el título de este artículo resuena inevitablemente el eco de la caverna platónica, pero la orientación es más bien aristotélica. Se trata de adentrarse a conciencia por el camino del anacronismo para volver a pensar en el problema de la representación en sus aspectos más elementales, sin la coartada que en la actualidad parece darnos el paradigma de los estudios culturales. Se podría ilustrar la reflexión con un sinnúmero de artistas, pero he elegido un pequeño ejemplo muy particular, de una sencillez y una desnudez extremas, exento de cualquier conexión literaria. Y exento además de las habituales motivaciones temáticas que justificarían su

tratamiento desde las premisas de los estudios culturales, generalmente atentos a la relevancia (social o política) de lo representado. Aquí lo representado es llamativamente irrelevante, la atención está concentrada en la representación. Es como una breve capsula que contiene los componentes básicos para una discusión sobre la mimesis, usando registros que faltan en la pieza de Kosuth: la pintura y el cine.

Se trata de uno de los apuntes que Víctor Erice rodó como preparación para su documental *El sol del membrillo* (1992), que muestra al conocido artista Antonio López intentando pintar un membrillero. Y digo intentando y no pintando porque cabe argumentar que la película registra la derrota del pintor en su lucha contra el tiempo. López no se conforma con pintar un membrillero, sino que se esfuerza en registrar todos los cambios que el paso del tiempo impone al árbol que tiene ante él: el descenso de las ramas bajo el peso de los frutos, la maduración de éstos. Esta obediencia a la particularidad del devenir le lleva a tener que abandonar primero el cuadro para hacer un dibujo, al no poder capturar los colores porque la luz del sol es esquiva, y por último tiene que dejar también inacabado el dibujo cuando empiezan a madurar y caer los frutos.

Mientras se preparaba para realizar una película con López, Erice lo acompañó a los distintos lugares que estaba pintando en aquella época para filmar su manera de trabajar. Para pintar del natural sus paisajes con la luz adecuada, López acude a su punto de observación a la misma hora del día, e incluso en la misma época del año, en una labor que puede durar años, con lo cual tiene en marcha varios cuadros al mismo tiempo y se desplaza a lo largo del día entre diversos escenarios de Madrid. Estos apuntes preparatorios se hicieron públicos al ser incluidos como extras en una edición en DVD de *El sol del membrillo*.¹ Pero el segmento que voy a comentar es el único en el que no aparece López en el proceso de pintar, sino que se basa en dos cuadros concluidos con anterioridad, los titulados *Gran Vía* (1974-1981) y *Madrid desde Torres Blancas* (1976-1982).²

El sol del membrillo es una pieza decisiva en la historia del documental español, un género que, tras pasar por una etapa de esplendor durante la Transición, se revitalizó a partir de los años Noventa y goza en la actualidad de excelente salud. Mientras en el terreno de la ficción el cine español avanza por caminos ya asfaltados, es en el documental donde se encuentran síntomas de mayor impulso innovador y experimental. La

1 *El sol del membrillo* (2004). Madrid, Rosebud Films. Edición coleccionista, dos discos y folleto. El disco 2 incluye *Apuntes* (1990-2003), 29'. Las fechas indican que Erice grabó estas piezas en el verano de 1990 y 13 años después las montó Julia Juaniz con música de Pascal Gaigne.

2 José Saborit (2006) relaciona estos apuntes filmicos con la instalación *Fragor del mundo. Silencio de la pintura*, que Erice realizó para la exposición *Erice Kiarostami Correspondencias* con los cuadros originales de López.

concentración en los años Setenta de documentales tan influyentes como *El desencanto*, de Jaime Chávarri, *Canciones para después de una guerra*, Caudillo o *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino, *La vieja memoria*, de Jaime Camino, tuvo mucho que ver con la necesidad de recuperación de la memoria colectiva y el afloramiento de discursos que la dictadura había reprimido. Hay evidencias de que esta necesidad no puede darse aún por satisfecha y esta construcción de la memoria ha seguido siendo alimentada por diversas producciones televisivas y por películas como *Asaltar los cielos* (1996), de López Linares y Rioyo, *Extranjeros de sí mismos* (2000) y *Los niños de Rusia* (2001), de Camino. Los dispositivos dominantes en estos ejercicios de recuperación son los testimonios orales y el montaje de imágenes de archivo.³

Es significativo que el papel de Antonio López como vehículo de un discurso acerca de la veracidad de la representación estuviera prefigurado, cinco años antes del estreno de *El sol del membrillo*, por una película sobre la memoria de la Guerra Civil, *Madrid* (1987), de Basilio Martín Patino, una mezcla de ficción y documental acerca un director alemán que tiene el encargo de rodar un documental sobre la guerra. Vemos un plano de lo que parece ser una calle real de Madrid e inmediatamente aparece López y nos damos cuenta de que se trata de un cuadro que él está pintando (el titulado *Gran Vía. Clavel*, 1977-1990). Mientras él pinta, se oye la voz en off del personaje del director alemán que dice: «Duplicar la realidad, copiarla. Retratar el tiempo. Capturarlo en el espacio. Poseerlo dentro de un reducido fragmento de mundo», anticipando el tema de la colaboración con Erice, sobre una modalidad distinta de la memoria: frente a la recuperación de la historia, el rescate de lo fugitivo.⁴

El sol del membrillo y *Asaltar los cielos* marcan el momento en que el documental capta de nuevo en España la atención de un público más amplio, anticipando éxitos como el de *En construcción* (2001), de José Luis Guerín. Pero se da además un salto cualitativo en los recursos formales, en la poética del discurso documental. Es un período rico en propuestas innovadoras, con títulos como *Tren de sombras*, de Guerín (1997), *Mones com la Becky*, de Joaquín Jordá (1999), o *Cravan versus Cravan*, de Isaki Lacuesta (2002).⁵ En un artículo sobre *El cielo gira* (2005), de Mercedes

3 Vicente Benet Ferrando (2001) comenta la inflación de la memoria y el abuso del testimonio a partir de la distinción de Todorov entre memoria literal y memoria ejemplar.

4 A propósito de esta cuestión, véase Derrida y las nociones de *rendre* y restitución en *La vérité en peinture* (1987, pp. 380-382).

5 Al repasar las conexiones entre documental y experimentalidad en España, Josetxo Cerdán atribuye la novedad de *El sol del membrillo* precisamente a una vuelta al origen, al compararla con *Nanook el esquimal* y verla como la película más *flahertiana* de la historia del cine español, en la cual Erice da testimonio de una forma de vida en peligro de extinción (2005, p. 355).

Álvarez, el propio Erice destaca que esta oleada de creatividad en el terreno del documental ha sido fomentada en buena medida por la existencia de un marco institucional nuevo y excepcional.⁶

El tema de la memoria no desaparece, porque no sería lógico que lo hiciera en un género que se presta de modo privilegiado a acogerlo, pero el acercamiento es mediante estrategias nuevas. Incluso cuando se supone que la fuente es el archivo, puede ser de carácter privado, como la colección de películas familiares de *Un instante en la vida ajena* (2003), de López Linares, consistir en la reconstrucción de falsas películas familiares en *Tren de sombras*, o en la fabricación de un falso documental en *Casas Viejas: El grito del sur* (1996), de Martín Patino. *El cielo gira* consigue ser una reflexión sobre la memoria apoyada en el presente, en la observación de la vida de los últimos quince habitantes del pueblo en el cual nació la directora. A propósito de este ejercicio, Erice (2005) comenta que «todo conjunto de imágenes y sonidos expuestos a la contemplación de un espectador debe pasar por un proceso que le permita cobrar existencia como escritura cinematográfica. [...] ¿En qué puede consistir ese proceso? Esencialmente, en la ritualización del tiempo y el espacio».

Esta idea nos puede ayudar a explicar la operación a la que asistimos en el apunte. Al igual que *El sol del membrillo*, nos habla de una memoria que no tiene que ver estrictamente con la recuperación o pervivencia de un pasado, individual o colectivo, sino con el fijar el devenir, en un sentido más propiamente proustiano, con el funcionamiento y la capacidad del arte como instrumento para capturar lo pasajero. Y he dicho proustiano porque, en contra del tópico, es un error pensar en Proust simplemente como el patrón de la nostalgia por un mundo desaparecido. Ese mundo es una metáfora, esos caminos, de Swann y de Guermantes, son los espacios, ritualizados, en los que el tiempo se pierde y se busca. Porque para Proust, como para Heráclito, la realidad es pérdida. Y el arte la única forma de recobrarla.

Estos caminos proustianos corren paralelos a las calles de Madrid en las cuales Erice y López se encuentran. Y, como en el caso de Proust, se convierten en encrucijadas entre las artes. Por ello, la memoria que corresponde invocar es *Mnemosyne*, la madre de las musas. Esta idea clásica de que el parentesco entre las artes se debe a ser todas ellas hijas de la memoria ilumina, en la presente interpretación, estas filmaciones que, aparentemente, tan poco tienen que ver con la memoria, puesto que no hacen otra cosa que registrar lo que pasa.

Describo el breve documental. El *Apunte 4. Gran Vía y Madrid desde Torres Blanca* dura 4'34". Se inicia con planos de los cuadros de López, con sus títulos y fechas superpuestas, *Gran Vía* (1974-81) y *Madrid desde*

6 Hace referencia al Máster de Documental de Creación que dirige Jordi Balló en la Universitat Pompeu Fabra, y dentro del cual se han producido varias de las películas mencionadas (Erice 2005).

Torres Blancas (1976-82). Sigue un texto de Erice:

Un día decidí ampliar el campo de mi experiencia. Tomando como guía dos de las obras de Antonio López más conocidas, acudí a los lugares donde habían sido pintadas, situándome con mi cámara en el mismo punto donde el artista lo había hecho tiempo atrás. De esta manera, en relación con el tema, quise sentir algo de lo que él pudo experimentar mientras trabajaba.

Plano general de Gran Vía al amanecer, con la calle aún en penumbra y las farolas encendidas. En la esquina inferior aparece el registro de tiempo de la cámara de vídeo, 7:31:55 a 7:32:10, que coincide con el reloj digital de un anuncio de la relojería Grassy en el edificio que hace esquina. Otro texto en pantalla:

Sirviéndome de unas copias, intenté ajustar todo lo posible mi visión a la del pintor. En esta tentativa el ojo de la cámara impuso sus límites, evidenciando unas diferencias (en el formato del encuadre, en la profundidad de campo, en el color...) que revelaban, de una forma sencilla, algunos de los rasgos específicos de ambos medios de expresión.

Nuevo plano filmado de la calle, hacia las 8:15, con más luz y más tráfico, que se funde en una imagen del cuadro. Dos cuadros de texto más, consecutivos:

Con respecto al paisaje, el vídeo mostraba aquello que la pintura no podía capturar: el movimiento de vehículos y personas, su paso fugitivo. En la grabación, la imagen de las cosas era también la de su duración, permitía ver y oír lo que el cuadro hacía desaparecer.

A tenor de esta circunstancia, la labor de Antonio López suponía un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo su arte había logrado trascender los límites de esa representación para ofrecernos no sólo un testimonio del paisaje, sino su pura revelación.

Plano de la calle por la tarde, a las 19:23 según el reloj de la fachada, pero con marcador de fecha en la esquina inferior del encuadre, 31-8-1990. Y sigue un fundido encadenado a la pintura de López. Plano general del paisaje urbano desde *Torres Blancas* con la vista del tráfico en la Avenida de América. Fundido encadenado al cuadro, seguido de fundido encadenado a la filmación de la ciudad.

Sin los cuadros de Antonio López estas imágenes no estarían ritualizadas, no serían escritura cinematográfica, no serían nada. No dirían nada.

Porque de hecho son lo contrario que el discurso cinematográfico, estas filmaciones son anacrónicas, ahistóricas: ¿qué sentido puede tener hoy colocar una cámara fija para rodar el tráfico en una calle? Como si no hubiera ocurrido nada en el cine desde los hermanos Lumière.⁷ En este ejercicio que remite al origen, «se nos invita a descubrir de nuevo, de la mano del cineasta, el valor de ese gesto iniciático consistente en colocar una cámara en un lugar, fijar sobre el celuloide una acción que se contempla humildemente [...], asistir al nacimiento de las condiciones que hacen del cine un arte de lo real» (Zunzunegui 2003).

Erice concluye el artículo antes citado con una referencia a la secuencia de la salida de los obreros de la fábrica que los Lumière rodaron tres veces: la tercera con los obreros saliendo más deprisa para que en los 45 segundos de película cupiera el cierre de la puerta de la fábrica. Ese cierre (o *closure*) de las imágenes que inauguran la historia del cine hacía falta para ritualizar el tiempo. Los cuadros de López son en el apunte de Erice el equivalente a esa puerta que se cierra: un momento detenido que da sentido a las imágenes en movimiento.

Algo parecido puede decirse de los dos cuadros de López, que significan algo muy distinto por sí mismos o integrados en el discurso de Erice. Es gracias al diálogo entre las dos formas de representación que los cuadros de López dejan de ser acerca de aquello que representan para ser acerca de cómo lo representan. Es evidente que esta conciencia de la forma está ya presente en la obra de López, pero adquiere una dimensión especial al contraponerse a la imagen cinematográfica. El cuadro es sometido a otra forma de ver. Y no vemos solo lo que ha pintado López, sino también lo que no ha pintado, y lo que no podía pintar.

Aunque está patentemente a la vista, y es lo único que vemos, la calle ha pasado como quien dice a un segundo plano. Toda la minuciosidad y el talento con que López la ha pintado sirven para resaltar aún más lo que el cuadro no es: el cuadro no es cine, pero, sobre todo, como diría Magritte, esto no es una calle.⁸ El enunciado sirve para ambos registros: el cuadro no es una calle y la película tampoco.

Lo fascinante de la comparación entre perspectivas que Erice plantea no es que revele que la composición del pintor manipula la realidad, que la imagen del cuadro no puede ser idéntica a las proporciones y escala reales de la calle, cosa de por sí sobradamente obvia, sino que propone que tampoco la imagen que capta la cámara corresponde exactamente a la realidad, puesto que está condicionada a su vez por otros factores como las características de la lente y la sensibilidad de la película. El espacio

7 Sobre la conexión con los Lumière, cf. Marías 1992, pp. 119-120.

8 Las implicaciones que se derivan del cuadro de Magritte están desarrolladas en el ensayo de Foucault (1982).

está deformado en la representación. Ninguna de las imágenes es lo que ve el ojo humano, que por supuesto tampoco es un instrumento fidedigno para registrar la realidad.

Esta constatación sensorial es solo la primera de las que suscita la yuxtaposición de las imágenes. Pero basta para llamar la atención sobre un dato decisivo: este breve segmento fílmico habla de la analogía, entre pintura y cine y entre cada una de estas artes y la realidad, pero sobre todo habla de la diferencia, entre las artes y entre cada una de ellas y la realidad. El diálogo entre las artes es siempre una conversación a tres bandas, con un tercer interlocutor silencioso, sin discurso propio pero presente o, mejor dicho, representado. Un convidado de piedra que en este caso es de piedra, ladrillo y asfalto. Esta es la diferencia intrínseca, inescapable, que la representación contiene dentro de sí, como un límite o frontera interior que es a la vez lugar de relación, y que Erice se ha permitido desplegar en el espacio y el tiempo en forma de discurso sobre la representación misma. Que haya elegido para hacerlo este diálogo con la obra de López, con la pintura en lugar de con la propia tradición fílmica, puede verse como una estrategia para evitar la obviedad, sobre todo la de que el cine es un medio que tiende al realismo por su parecido con nuestra percepción sensorial.

Mucho se podría decir acerca de la categorización de Antonio López como pintor realista, un término que está implícito como el horizonte de una tesis en todo el film de Erice, pero que hasta ahora he evitado calculadamente.⁹ Dejando de lado los tecnicismos en la definición de este término resbaladizo y el análisis crítico matizado de hasta qué punto se aplica a López, lo cierto es que su gran éxito de público (su exposición antológica en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1993 tuvo 350.000 visitantes) se debe en buena medida a la admiración que suscita su destreza en la imitación de la realidad: a la gente le impresiona lo mucho que la calle que pinta se parece a una calle.

De ahí viene el postulado clásico del *ut pictura poesis* que tanto influyó en el humanismo renacentista la teoría de la hermandad entre las artes: lo que las une es el mundo que representan, el ser artes apofánticas que afirman, al contrario que Magritte, *esto es esto*. En esta idea, que es toda una ideología epistemológica y estética, se ha fundamentado tradicionalmente la comparación entre las artes, sobre la base de su relación mimética con la naturaleza.

Desde el punto de vista de lo representado, se observa que tanto la pintura como el cine *retratan* fielmente la calle. Pero al considerar la comparación entre ambas, la pintura se queda corta. El cine hace algo

9 «A fuerza de no querer omitir detalles, de querer que el espacio, la luz y el color sean verdaderos, sus pinturas acaban transformándose en metafísicas. [...] la minuciosidad acaba haciendo evidente lo ilusorio de la realidad, lo engañoso de las apariencias» (Bonet Correa 1993, p. 20).

más. Aparece de pronto el espectro de Lessing, con su distinción entre artes espaciales y artes temporales, que el cine ha nacido para superar. La película registra algo que al cuadro se le escapa: retrata el tiempo. Lo vemos en el discurrir y también en ese pequeño detalle del reloj y el calendario de la grabación de vídeo que Erice ha dejado ahí como huella.

Si concluimos que Erice plantea el diálogo con la pintura de López para demostrar la mayor potencialidad realista del cine, se podría pensar que para ese viaje no hacen falta alforjas. No solo le estaría haciendo un mal favor a López, cuyo arte y dedicación sin duda respeta, sino que además la afirmación resultaría hueca, se quedaría en la superficie y la apariencia del problema. Demostrar que el cine y la pintura son distintos, constatar la diferencia, no saca partido a la reflexión analógica que motiva el diálogo entre las artes.

En dicho diálogo, cuando un arte mira a otro es para verse a sí mismo, se mira en el otro. Este es uno de los lugares comunes del estudio de la relación. Y desde la descripción que Homero hace del escudo de Aquiles en la *Ilíada* sigue siendo válido. En la reflexión analógica el diálogo funciona como reflejo especular.¹⁰ El espejo, esta consumada metáfora de la mimesis, es una de las figuras que articulan el ejercicio de Erice, evocado mediante los paralelos en el montaje y los fundidos. En *El sol del membrillo* el paralelo está ya expuesto, en los planos del final que muestran a la cámara colocada ante el árbol en el lugar del pintor. Los distintos espejos de la realidad y sus respectivas distorsiones de la misma son puestos a prueba yuxtaponiéndolos entre sí, nunca contrastándolos con la realidad misma, que es lo único que no podemos ver en el film.

En consecuencia, podemos deducir que el *Apunte 4* no representa la calle, sino la mirada sobre la calle.¹¹ No es una película acerca de lo representado, sino de la representación, que para ello compara ambas miradas, la del pintor y la de la cámara. Hay en la película una representación de la mirada que se contrapone a la noción realista de la representación de un mundo. Pero para que el objeto de la representación pueda ser la mirada y no la calle, para hacer visible la mirada, Erice necesita de la contraposición con esa otra mirada del pintor. Tiene que ponerse en el lugar del pintor para que se le vea mirar como cineasta, por comparación.

Para elucidar este proceso de representación de la mirada quisiera invocar, siguiendo en la línea del anacronismo, a otra autoridad pasada de moda, en este caso a Foucault, pero no al Foucault que siempre se cita últimamente, que es el del discurso sobre el poder, sino a otro algo olvidado, el de *Las palabras y las cosas*, en su análisis de *Las Meninas* de

10 Marías argumenta que la reflexión de Erice no es ni especular ni especulativa (1992, p 122).

11 «Una mirada que graba en la memoria» (Marías 1992, p. 118).

Velázquez. Para hablar de pintura realista la comparación con Velázquez, a quien Blas de Otero llamó 'pintor de la verdad', puede ser productiva, pero aquí no se trata de medir la eficacia de la mimesis. Lo que hace Foucault al contemplar el cuadro como sistema de representación es rastrear las miradas que se cruzan en él, las internas, representadas, y las ausentes, implícitas, del espectador, el pintor y el soberano. Y concluye con un comentario acerca de la soberanía de la mirada que, sacado de contexto, bien se podría aplicar al cuadro de López y al apunte de Erice:

Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y de la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos los elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta – de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo – que es el mismo – ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (1968, p. 25)

Para su análisis Foucault se apoya como punto de partida en las miradas representadas, en un cuadro lleno de gente que mira; se fija en qué miran, dentro y fuera del cuadro. En cambio, en el cuadro de López no hay nadie. Para leer las miradas en el apunte de Erice hemos de colocarnos siempre fuera del cuadro y, en léxico fílmico, fuera de cuadro. El film ha de conseguir representar «la desaparición necesaria de lo que lo fundamenta». A diferencia de los demás apuntes, y de *El sol del membrillo*, en este *Apunte 4* no asistimos al acto de pintar, al proceso de creación. El pintor está ausente y de este modo queda oculta una experiencia que es central en el discurso de *El sol del membrillo*, la de estar junto al árbol, *acompañándolo* en su devenir. Esta experiencia tiene un componente ético profundo, es un compromiso con el objeto que nos recuerda que, como dijo Hanna Arendt, la observación atenta de la realidad es una forma de virtud.

Erice nos dice en el *Apunte 4* que ha colocado la cámara en el lugar que ocupó el pintor para sentir de alguna manera lo que este sintió. Pero también aquí la diferencia está en el tiempo: el tiempo de la mirada del pintor fue necesariamente más dilatado que el del cineasta. Erice no puede reproducir en este breve apunte el proceso de acompañar al pintor acompañando al árbol (Zunzunegui 2001, p. 68). Lo que Erice puede imitar del pintor es su punto de vista y su objeto. Al trabajar sobre cuadros acabados, el tiempo que domina no es el de la realización, sino el de la

‘contemplación’ de la obra: la mirada que da sentido es la del espectador.¹² Y esa mirada está dirigida no por la filmación de la calle ni la del cuadro, sino por la interacción de ambas en el montaje, confirmando el postulado de Eisenstein de que ese es el recurso mediante el cual el cine construye sentido.

Está claro que hay cosas que la pintura no registra, pero también hay otras que escapan a la cámara: López ha pintado un paisaje imposible, una imagen fantasmática, la de la Gran Vía vacía. Y esta ausencia también habla de «un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo su arte había logrado trascender los límites de esta representación para ofrecernos no sólo un testimonio del paisaje, sino su pura revelación».¹³

López no pinta lo que cambia: gente, coches, luces. No puede pintar el sonido, los ruidos. La sugerencia de derrota de la pintura ante el transcurrir del tiempo, que es tema de *El sol del membrillo*, se resuelve aquí mediante la estrategia tradicional de la pintura: pintar el tiempo detenido. O, como dice Santos Zunzunegui, «la pintura de López busca transformar un instante *único* (lo real) en otro instante *único* (el cuadro)» (2001, p. 67). Ante el membrillero la memoria parece estar negada, hay que registrar el cambio, el transcurrir, prima la experiencia del estar ahí, de la contemplación de lo real, más importante para López que la obra acabada. Al final la cámara muestra, ante los frutos pudriéndose en tierra, que ella sí lo hace, que es capaz de retratar el tiempo. Como contraste, en estos paisajes urbanos la memoria congela una atemporalidad imaginada, un estadio imposible en el cual se inscribe la doble ausencia, la del sujeto y la del devenir, siendo difícil decidir cuál de las dos es más patente.

El hecho de que Erice haya elegido dialogar con el punto de vista de la pintura pone de manifiesto otra ausencia invisible: la del movimiento de la cámara. Los planos del apunte contienen el movimiento de la calle, y el montaje aporta el movimiento entre planos, pero, puesto que el encuadre de la pintura no cambia, el cuadro fílmico tampoco. Así la vuelta de Erice al origen es una forma de renuncia a parte de los recursos específicos del cine y se opone a uno de los modelos fundamentales dentro de su propia tradición cuando se trata de retratar el tiempo: el documental *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929). Este modelo constituye el contra-

12 Monterde se refiere a la «inscripción de la mirada» en la película (2001, p. 21) y al tiempo de la contemplación del cuadro (1992, p. 126).

13 Texto de Erice en el vídeo comentando las imágenes. Calvo Serraller se hace eco de la reflexión sobre los límites de la representación y la revelación de lo invisible: «Consciousness of the limits when absolute realism achieves the fullness of its tragic light; a realism which has to say everything through appearances in the light of the visible; a realist art, in fact, which attempts to make us see even the invisible» (1990, p. 45).

punto obligado para entender la propuesta de Erice y para apreciar la función del diálogo entre artes diferentes. En el film de Vertov la cámara se desplaza por la ciudad y registra su dinamismo. Es también, en este sentido, un recorrido por paisajes urbanos, que son pretexto para un discurso metacinematográfico, como el de Erice, acerca del poder del lenguaje de las imágenes. Su movimiento incesante es además un homenaje a la velocidad, a la cámara como máquina de la visión (cf. Paul Virilio 1994), capaz de registrar el tráfico de las otras máquinas: coches, tranvías, trenes. La cámara sin movimiento de Erice busca detenerse en el tiempo de la mirada, y para ello acude a la mirada detenida de la pintura.

La película que retoma el legado de Vertov y a la vez enlaza con la reflexión de Erice, como si se tratara de un corolario ineludible, es *Tren de sombras*, de José Luis Guerín, que evoca otro tipo de sombras de lo real. Este falso documental que simula la reconstrucción de las películas familiares de un aficionado francés muerto en misteriosas circunstancias en 1930, no solo es un homenaje a la infancia del cine, sino también un experimento formal que bajo la ilusión de un relato construye un discurso que utiliza las estrategias de la poesía al servicio del ensayo.¹⁴ Este tren arrastra también la lección de los Lumière, pero hay citas directas a Vertov y, como este, recurre a la repetición para articular el sentido de las imágenes. La vuelta de tuerca de simular mediante una ficción la referencialidad del documental, su anclaje en lo real, no hace sino subrayar que esas sombras ilusorias del cine son a la vez reales, imágenes del mundo, sin dejar por ello de ser nunca más que sombras.

Esta tensión, que sólo es paradójica desde una noción ingenua de realismo, es donde Erice se sitúa en el *Apunte 4*, en pleno cruce, para negociar los intercambios y correspondencias entre los dos sistemas de representación. El tráfico de las miradas por la calle, a pesar de su mínima y sencillísima estructura, se convierte en ejercicio metacinematográfico en la medida precisamente en que explota los paralelos entre el documental y el *ensayo*, dos géneros al servicio de la observación atenta de lo real, en forma de reflexión y no meramente de representación. Observar el carácter ensayístico de la pieza nos obliga a reconocer el papel que en ella juega la escritura, los cuadros de texto intercalados, con el comentario autorial, a la manera de los intertítulos del cine mudo. Al haber elegido un ejemplo que relaciona pintura y cine, sin rastro de la literatura, puede quedar la impresión de que todo lo dicho sobre la relación entre imagen y palabra no venía a cuento, pero de hecho lo que comprobamos es que la lectura del apunte pasa en buena medida por su verbalización, por una proyección conceptual, que no depende únicamente de lo que los textos

14 Marías plantea la relación entre un cine de poesía, a la manera en que lo entendía Pasolini, que supera la distinción entre ficción y no ficción y «aborda lo abstracto a partir de la concreción absoluta» (1992, p. 123).

aportan, sino del diálogo mismo entre registros distintos. Buena parte de lo que explica Erice mediante los textos está en el contraste de las imágenes, se deduce de ellas. Que el discurso ensayístico quepa en la imagen nos devuelve al rastro que ésta lleva de la palabra. O dicho en palabras de Luis Cernuda, con ocasión de otro diálogo entre las artes,¹⁵ «como si a ver un pensamiento me llamaran» (1994, p. 450).

Bibliografía

- Benet Ferrando, Vicente José (2001). «La nueva memoria. Imágenes de la memoria en el cine español de la transición». *Anales*, 3-4, pp. 159-174.
- Bonet Correa, Antonio (1993). «La leyenda de la realidad». En: Ed. por Paloma Esteban Leal, *Antonio López. Exposición Antológica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 17-28.
- Calvo Serraller, Francisco (1990). «Enlightened Reality: The Paintings and Drawings of Antonio López García». En: Brenson, Michael; Calvo Serraller, F.; Sullivan, Edward (eds.), *Antonio López García*, Nueva York: Rizzoli, pp. 21-45.
- Cerdán, Josetxo (2005). «Documental y experimentalidad en España: Crónica urgente de los últimos veinte años». En: Cerdán, Josetxo; Torreiro, Mirito (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 349-390.
- Cernuda, Luis (1994). *Poesía Completa*. Obra Completa. Vol. 1. Harris, Derek; Maristany, Luis (eds.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Derrida, Jacques (1982). «Différance». In: Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-27.
- Derrida, Jacques (1987). *The Truth in Painting*. Trans. by Geoff Bennington; Ian McLeod. Eng. transl. of *La vérité en peinture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Erice, Víctor. (2005). «A propósito de *El cielo gira*: Los documentales y la Universidad Pompeu Fabra». *El País*, 15 de mayo, p. 45. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209_850215.html (2016-10-21).
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1982). *This Is Not a Pipe*. Trans. by James Harkness. Berkeley: University of California Press.
- Gilman, Ernest B. (1989). «Interart Studies and the 'Imperialism' of Language». *Poetics Today*, 10 (1), pp. 5-30.

15 En su poema «Retrato de poeta», del libro *Con las horas contadas*, sobre el retrato de Hortensio Félix Paravicino pintado por El Greco.

- Marías, Miguel (1992). «Bajo *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)». *Archivos de la Filmoteca*, 13, pp. 118-123.
- Mitchell, W.J.T. (1994). «Beyond Comparison». En: Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 83-107.
- Monterde, José Enrique (1992). «El sol del membrillo». *Archivos de la Filmoteca*, 13, pp. 126-131.
- Monterde, José Enrique (2001). «Realidad, realismo y documental en el cine español». En: Català, Josep María; Cerdán, Josetxo; Torreiro, Miritto (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 15-26.
- Saborit, José (2006). «La mirada en el tiempo: Antonio López y Víctor Erice». En: Bergala, Alain; Balló, Jordi (eds.), *Erice Kiarostami Correspondencias*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, pp. 112-120.
- Steiner, Wendy (1982). *The Colors of Rhetoric*, Chicago: University of Chicago Press.
- Virilio, Paul (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zunzunegui, Santos (2001). «La edad de la inocencia». *Anàlisi*, 27, pp. 65-75.
- Zunzunegui, Santos (2003). «El árbol, el pintor y el cineasta». *El País*, 19 de noviembre.

«Fruta podrida»

La escritura descompuesta de Lina Meruane

Beatriz Ferrús

(Universitat Autònoma de Barcelona, Espanya)

Abstract The work of the successful Chilean writer Lina Meruane has received little critical attention. Her novel *Fruta podrida* covers some of the most recurrent themes of her production: women, illness and centre/periphery relations. A theoretical analysis of this text is proposed from the notions of biopolitics and abjection, but also from the formal strategies that pursue a decomposed and body writing.

Sumario 1. El cuerpo-fruta: la inscripción biopolítica (Zoila). – 2. La Enfermera: ¿empoderarse? – 3. La escritura des-compuesta: lo trans-genérico como experimentación literaria. – 4. Trans-genérico.

Keywords Woman. Illness. Centre and periphery. Biopolitics. Lina Meruane. Chilean Literature.

Ay, dónde termina este cuerpo, dónde está el punto y final de esta mujer

Fruta podrida, Lina Meruane

En «Fragmentos de un regreso al país natal» afirmaría Roberto Bolaño «Hay una generación de escritoras (chilenas) que prometen comérselo todo. A la cabeza, claramente, se destacan dos. Éstas son Lina Meruane y Alejandra Costamagna» (1998). Por otra parte, Lorena Amaro Castro en su prólogo a la reedición de *Cercada* (2014, pp. 7-19) reclama una mayor difusión de la obra de Meruane en el contexto chileno, ya que la «errancia» de la autora y su trabajo «poligráfico» la llevan a ser reconocida por los círculos académicos y literarios, pero no suficientemente difundida, a su juicio, en el mercado editorial chileno (cf. Amaro Castro 2014, p. 7).

Lina Meruane (Chile, 1970) de orígenes italo-palestinos, premiada y becada en su país, pero también por fundaciones internacionales (Premio Anna Seghers, Premio Sor Juana Inés de la Cruz), profesora en New York University, editada en importantes sellos como Mondadori o FCE, accesible en ebook, autora de géneros híbridos, cambiantes, sin 'fronteras', reclama para su lectura un nuevo espacio 'trans-genérico' y 'trans-nacional', una identidad transcultural, que ella misma aborda en *Volverse Palestina*, una

nueva visión sobre el mercado del libro donde opera con el proyecto Brutus Editoras, dedicado a geografías rencontradas y miradas cruzadas.¹

Se dice en *América Latina y la literatura mundial* sobre la literatura latinoamericana del presente: «A partir de la revolución mediática experimentada en los últimos años parece ser que conceptos como centro y periferia ya no se refieren a una posición geográfica simbólica, sino a una posición dentro de la estructura reticular del sistema... en un panorama en pleno proceso de cambio como el del campo literario transnacional del libro en español» (Gras Miravet, Müller 2015, p. 11).

No es el objetivo de este ensayo explorar el lugar que ocupa Meruane en este espacio globalizado, ni sus nuevas líneas de fuerza, para ello remitimos al trabajo de Dunia Gras Miravet, pero sí hemos de tenerlo presente al abordar la lectura de *Fruta podrida* como un ejemplo trans-*genérico* (ideológico/textual) de singular potencialidad, que sitúa sus líneas de fuerza en la literatura chilena, pero no solo, pues la supera y la trasciende.

Por ello, nos gustaría ubicar a Meruane en la *Cartografía de la novela chilena reciente* que diseña Areco Morales como punto de partida de esta escritura-nómada. Macarena Areco Morales agrupa a los jóvenes narradores chilenos en cuatro bloques: los que hacen literatura realista (de denuncia, «hablan por»), los que trabajan subgéneros (ciencia ficción, policial), los experimentalistas y los híbridos. Muchos de los principios que enuncia serían extensibles a una «cartografía del libro en español». De los experimentalistas, donde se encontraría Diamela Eltit, con la que algunos críticos compararían a Meruane, dice:

Su carácter teórico y metaliterario es lo que le otorga legitimidad, una suerte de ilegibilidad para la mayoría que es una legibilidad académica. Con una fuerte presencia de la intertextualidad, su epistemología y sus temáticas son, además de experimentales, posestructuralistas: opacidad de la relación significado/significante, constructivismo y artificialidad, descentramiento del sujeto, crítica a los esencialismos, a las identidades fijas y a las relaciones de poder, aporía y deconstrucción. (Areco Morales 2011, p. 181)

En un trabajo anterior, dedicado a la obra de Cristina Rivera Garza (Ferrús 2015), abordé las relaciones que entre teoría de género (posestructuralista) y literatura (de mujeres) se da en algunas escritoras contemporáneas, vinculadas a la academia, profesoras de filosofía o teoría. Un caso muy sintomático es el de la propia Rivera Garza que alimenta su literatura

1 Agradecemos a Lina Meruane su visita al Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde pronunció la conferencia: «Cercada y Fruta podrida: dos modos de lo político», el 7 de marzo de 2016, que nos ayudó a completar algunas de las ideas de este trabajo, ante la todavía escasa bibliografía crítica sobre el mismo.

de las reflexiones sobre el género, pero que también llega a parodiarlas en «Auto-etnografía con el otro» ¿Pertenece Meruane a esta novela experimental de la que habla Areco Castro, se da en ella una alianza entre teoría y literatura? La alianza existe, de ahí la pertinencia de la cita, aunque Lina Meruane formaría parte de la cuarta de las categorías propuestas: la novela híbrida, que traduce los recursos teóricos a un mayor nivel de legibilidad, que no la hace exclusiva de un lector académico. Una novela como *Fruta podrida* analiza la condición-mujer en determinadas situaciones sociales, pero no solo, sino que va más allá. Lo hace con un lenguaje experimental y creativo, pero que nunca abandona las condiciones de legibilidad. Veamos cómo.

1 El cuerpo-fruta: la inscripción biopolítica (Zoila)

En una ciudad rural, llamada Ojo Seco, dos hermanastras comparten su vida. La Mayor (María), química pesticida de una planta de producción de frutas (alusión al Chile de la dictadura, que hizo de esta industria su enseñanza), lucha con uñas y dientes por ocupar un puesto al que tienen acceso muy pocas mujeres y que la lleva a vivir obsesionada por la perfección físico-química. La menor (Zoila), a su cargo, enferma de diabetes, se ve obligada a enfrentarse a la realidad de un sistema médico-farmacéutico fuertemente capitalista: que da pautas y remedios, pero que cobra un gran precio por ellos, que convierte al enfermo en una tabla de control/descontrol de cifras, y que, además, depende de una lógica que se exporta desde un «Gran Hospital», que parece pertenecer a Nueva York, símbolo del neo-colonialismo económico que dicta el destino de otras geografías, tan importante en la historia de América Latina en el siglo XX.

Así, en uno de los escasos trabajos críticos que hemos podido localizar sobre el texto, Simone Fenna Walst lo vincula a una tradición de ‘escrituras de la enfermedad’ en la literatura latinoamericana, donde se encuentra también *Sangre en el ojo* (Meruane 2012), que piensa el cuerpo enfermo como alegoría de los problemas socio-políticos de América Latina:

Funciona también como una metáfora de la situación social chilena podrida, es decir, de los sueldos muy bajos y la explotación de los temporeros en plantaciones, todo a favor del capitalismo... Asimismo, la putrefacción de las frutas es una metáfora de la mala situación económica del país, al igual que de la medicina chilena. (Fenna Walst 2015, p. 8)

Con tintes surrealistas e hiperbólicos, *Fruta podrida* aborda desde un argumento relativamente sencillo una alegoría de la voracidad del capitalismo y sus marcas biopolíticas, de las relaciones entre centro y periferia y de la situación de subalternidad en que viven muchas mujeres, pero también

muchos sujetos y colectivos. Aunque es cierto que la novela está protagonizada por dos mujeres y que es posible rastrear temas de larga andadura en la literatura feminista latinoamericana de los setenta, los ochenta y los noventa, también lo es que Meruane los re-inscribe en una imagen de sentido global, que los hace recorrer caminos menos trillados. Lo 'trans' se presenta aquí como aquello que atraviesa, engarza, excede... El 'género' es solo uno de los hilos posibles desde los que abordar la identidad como tejido de multiplicidades.

De esta manera, Zoila y su cuerpo-fruta constituyen el eje central de la novela: «Tú serás la fruta que pase inadvertida» (Meruane 2007, p. 123). La cita con la que el libro concluye: «Ay, dónde termina este cuerpo, dónde está el punto y final de esta mujer. Que ella o cualquiera por favor me lo diga, y quizá entonces sí pueda por fin callarme» (p. 185) sintetiza sus dos líneas argumentales. Primero se trata un cuerpo del que se desconoce su límite, pues se filtra en el papel, en la escritura, como espacio de resistencia a las infinitas marcas de la microfísica, la novela explora la escritura con/del cuerpo. Después, se indaga sobre 'esta' mujer, que tampoco sabe dónde acaba, que es una concreta, pero pudiera ser otras muchas, como un contínuum solidario. La categoría 'mujer' se sacude y se reexamina, gesto que recorre, una y otra vez, el feminismo teórico. La oposición sexo/género ha quedado trabada en el relato. ¿Cuáles son los límites entre lo biológico y las tecnologías de poder?

Dice Michel Foucault en el prólogo a su *Historia de la sexualidad* que el objetivo de su investigación es:

mostrar cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo – en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres; lejos de que el cuerpo haya sido borrado, se trata de hacerlo aparecer en un análisis donde lo biológico y lo histórico no se sucederían (como en el evolucionismo de los antiguos sociólogos), sino que se ligarían con arreglo a una complejidad creciente conformada al desarrollo de las tecnologías modernas de poder que toman como blanco suyo la vida. (Foucault 1998, p. 184)

La cita de Foucault no podría ser más precisa para describir el proceso que experimentará el cuerpo de Zoila, que es 'de mujer', pero que también sufre otras muchas inscripciones. Desde su primer desmayo, hospitalización y diagnóstico, la enfermedad, pero también la clínica, como dispositivo que la transforma, se convierten en el discurso rector de su vida y también en la de su hermana María, porque lo biopolítico es «la consideración de la vida por parte del poder... un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización-de-lo-biológico o al menos una tendencia conducente a lo que podría denominarse la estatización-de-lo-biológico» (Foucault 2000, p. 217).

Desde el momento en que Zoila es clasificada como 'enferma crónica', 'diabética', ésta toma conciencia de la infinitud que el sistema espera que alcance su cuerpo y sus dolencias, de la pretendida sustitución de 'placer' por 'padecer' que debe aceptar. Mientras la Mayor aborda el cuidado de su hermana como el de las frutas de su fábrica, pensando, ante todo, en el cuerpo-gasto con el que acaba de aliarse:

Iba a tener una enfermedad metida dentro de su propia casa, la enfermedad se la había colado y no había forma de erradicarla. ¿Sólo mantenerla a raya?, gruñó, ¿sólo controlarla hasta que llegara el momento y la tecnología del trasplante hiciera posible la cura? ¿Pero cómo iba a pagarlo? No tendría nunca suficiente plata, no le alcanzaría ni aunque cobrara las horas extras que no cobraba. Y no las exigía porque quería complacer al Ingeniero, porque era necesario demostrar que podía como cualquier hombre, sin reclamar, sin admitir jamás cansancio o preocupaciones, sin apelar otras necesidades. Trabajar agachando el moño. Y se afanaba de uniforme, con botones y pantalones, como si no fuera lo que no era como si no tuviera el cuerpo que tenía. (Meruane 2007, p. 28)

Si María decide aplicar un programa de orden y de precisión de improbable alcance, donde el cuerpo controlado se erija en el imposible sustituto del cuerpo sano; al tiempo que hace de la/su maternidad un negocio, Zoila reniega de la reconstrucción biopolítica de su cuerpo y emprende la rebelión:

Su boca le envía órdenes precisas a mis oídos, que le transmiten las señales a mi cerebro para que yo las ejecute. Demasiadas órdenes, demasiado precisas. Pero no es ella quien inventó las reglas de esta desgracia: primero las dictaron científicos extranjeros en conferencias internacionales, y después de leer sus disquisiciones de laboratorio los médicos de grandes hospitales las aplicaron, y detrás obedecieron utilizándolas el Director de nuestro hospital, y el endocrinólogo y el nutricionista y los enfermeros...

Pero la cadena de repetición es demasiado larga y espaciada, se va distorsionando se interrumpe, llega entrecortada. No es posible acatar estas órdenes estrictas y exhaustivas. (p. 40)

Ante la imposibilidad de reconocerse en la cadena de repetición, la Menor convierte las subidas y bajadas de azúcar o las inyecciones de insulina en un lenguaje, que maneja de forma descuidada y que tiene su continuidad en la poesía que escribe en el cuaderno de Composición, contrapartida de ese cuaderno de composición que la obligan a llevar los médicos, en espera de que allí anote unas inalcanzables cifras de azúcar reguladas. Zoila escoge instalarse en la abyección «No es la falta de limpieza o salud

lo que causa la abyección, sino aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden; lo que no respeta los bordes, las posiciones, las reglas. Lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado» (Kristeva 1989, p. 11), para desde allí construir el contra-discurso de su destino.

Se escribe con el cuerpo: «El lenguaje del organismo es el único que realmente comprendes: ese idioma es tu única lengua y es tu mejor arma de ataque» (Meruane 2007, p. 124). Se intuye la 'performatividad' que nos regula y se juega a trabucar sus reglas:

Performatividad es reiterar o repetir las normas mediante las cuales nos constituimos: no se trata de una fabricación radical de un sujeto sexuado genéricamente. Es una repetición obligatoria de normas anteriores que constituyen al sujeto, normas que no se pueden descartar por voluntad propia. Son normas que configuran, animan y delimitan al sujeto de género y que son también los recursos a partir de los cuales se forja la resistencia, la subversión y el desplazamiento. (Butler 2002, p. 56)

No debemos de olvidar que durante siglos las mujeres han utilizado su cuerpo como lenguaje de rebeldía ante un poder que las subalternizaba y 'hablaba por' ellas desde diferentes instituciones. La sangre, la leche, las lágrimas, la enfermedad, el dolor o la maternidad son lenguajes que se remontan a los imaginarios medievales, donde las místicas, privadas de la palabra pública, hacen hablar al cuerpo, reducto al que han sido confinadas (cf. Ferrús 2007). Cuando Zoila decida reeditar este gesto de rebeldía se estará reconociendo en un linaje de larga andadura, habrá aprendido a hablar la 'chora': «canto anterior a la ley, antes de que el aliento fuera cortado por lo simbólico, reapropiado en el lenguaje bajo la autoridad que separa» (Kristeva 1991, p. 56).

Ahora bien, mientras la Menor es consciente de las trampas de la biopolítica, de sus exclusiones, y se resiste a ellas desde una autodestrucción que representa el fracaso de la institución médica y por extensión del Poder; la Mayor cree que conseguirá superarlas, reescribiendo el lenguaje de la maternidad para hacerlo productivo y no afectivo, ocupando un cargo de química pesticida poco habitual en una mujer.

No obstante, todos sus empeños van a verse burlados. Por eso, cuando descubra que ella es también un cuerpo-fruta, desechado cuando deja de producir, no podrá más que completar la rebelión de su hermana, ambas se vuelven una, el intercambio de pasaportes es una metáfora de la solidaridad que debiera encubrir la categoría 'mujer': «Debajo de la cama están todos mis ahorros y en el cajón encontrarás un pasaporte azul, con mi visado. Podrás usarlo, nadie notará que no somos la misma» (Meruane 2007, p. 110).

María y Zoila están marcadas por ser mujeres, solteras, ajenas a la protección masculino-paterna de cualquier tipo, pero también por pertenecer

a la clase obrera, al mundo rural, a una economía periférica; al tiempo que por convivir con una enfermedad crónica.

Fruta podrida es el escenario del despliegue de multiplicidades de las tecnologías de poder, que tocan todas la entretelas de la vida, así si el género (femineidad) condiciona las posibilidades sociales de las hermanas, también lo hace la clínica, que aquí se aprovecha de la situación subalterna de estas para convertirlas en objetos de experimentación. Pero hay más, pues la lógica multinacional de la fábrica de frutas transforma a las empleadas y a sus familias en una pieza más de su cadena de montaje, distribución y exportación; al tiempo que el hospital reedita el mismo gesto. De este modo, las temporeras se rebelarán contra la explotación que sufren en la fábrica, menstruando todas a la vez, haciendo de la sangre, de nuevo, un lenguaje de insumisión. Solo cuando la Mayor logre romper la solidaridad de estas la huelga finaliza y el Poder gana:

Mientras arreciaba el peor día del verano las temporeras habían empezado a menstruar de golpe, todas juntas, misteriosamente sincronizadas por las hormonas, y habían empezado a desconcentrarse de la labor, yendo sin cesar al baño y viniendo con la cara mojada y la ropa empapada... por la sed y el sudor, por la sangre que no paraba de correr entre sus piernas, todos esos fluidos saturados de bacterias que podían infectar el recinto. (Meruane 2007, p. 90)

La 'fruta podrida' de la novela alude a las piezas envenenadas por María, pero también a las mismas hermanas, que rechazan el 'deber ser' y luchan por escapar de la determinación de los imaginarios sociales, planteando modelos contra-discursivos. De ahí que Zoila decida viajar al Gran Hospital con una tijera que, marcada con su propia sangre (tinta), corta sondas y catéteres para liberar a aquellos que ella entiende que son sujetos de experimentación: «Hay tanto que cortar, Zoila... mientras todos se afanan por una cura mientras mantienen a los pacientes enchufados, pinchados, drenados, adelgazados, sentenciados a vivir así y sin derecho a discrepar» (Meruane 2007, p. 129); al tiempo que María utiliza el lenguaje que domina: la química, para envenenar la fruta de su empresa, provocando la ruptura de la cadena mercantil, pero también una sacudida de terror en la industria alimentaria,² otro de los grandes discursos biopolíticos.

2 La novela alude a la 'crisis de las uvas envenenadas' de 1989, una crisis diplomática con Estados Unidos a raíz de dos uvas que aparecieron envenenadas en un cargamento de exportación a este país.

2 La Enfermera: ¿empoderarse?

No obstante, ¿qué sucede con aquellos personajes que, aunque secundarios, representan a la institución médica? Sobre todo, ¿qué pasa con esa Enfermera que protagoniza un desquiciado monólogo de larga duración al final de la novela? ¿Ha conseguido 'empoderarse', ese verbo tan traído y tan llevado por el feminismo?

En Ojo Seco dos son los delegados de la Ley médica: el Director General, Médico General, Cirujano General, despojado de cualquier nombre que lo personalice y humanice, que reste prestancia al Poder que esgrime, y el Enfermero, que no es más que un apéndice subsidiario de este, también privado de cualquier marca personal. Solo el Ingeniero, factótum de la fábrica de frutas, tiene una importancia semejante: «La Mayor vive aterrada de no poder rendir cuentas ante sus superiores: sea el Médico y su junta extranjera, sea el Ingeniero en su oficina, sea mi Padre en el otro continente» (Meruane 2007, p. 74), porque el poder funciona en Ojo Seco, pero no solo, también en el Nueva York del monólogo, como un panóptico, donde el Gran Hospital se erige como una atalaya de control absoluto.

Si el Poder es masculino, representa la ley del Padre, sombra ausente en la novela que se proyecta sobre todo, este emana también de un centro 'extranjero', que traza una red tentacular. El 'Ojo' que todo lo ve, está 'Seco', es decir ocupa una posición de subsidiaria frente al Gran Hospital. El Médico depende de sus colegas extranjeros, de sus normas, máquinas y remedios, de la misma manera que el Ingeniero necesita de los capitales que promueven la exportación.

Por eso, el gesto de María, atenta a las demandas de sus superiores, dispuesta a responderlas, es imposible de cumplir, ya que al ser microfísico, relacional y posicional, la demanda del Poder ni se localiza ni se agota. Así, cuando Zoila decida viajar al país del Padre, volverá a demostrar que es capaz de intuir lo que su hermana ignora. De ahí que sus rebeliones combinadas y aleatorias, que, aunque se saben fallidas, son la única posibilidad de generar una mínima fisura. La clínica y la alimentación, sometidas a pequeños e imprevistos ataques, se han descontrolado, descompuesto, ahora son abyectas.

Junto a las hermanas hay una tercera figura femenina: la Enfermera, también representante de la institución médica, quien protagoniza en la tercera parte de la novela, «Pies en la tierra», un desquiciado monólogo, sin separación en párrafos, que parece ir destinado a una mendiga-poeta, Zoila, sin que quien lo enuncia sea consciente de el porqué la ha elegido como destinataria.

Este monólogo se monta sobre una estructura dentro/fuera, palabra/silencio. La mendiga, de quien la Enfermera desconoce cualquier dato personal: «mientras tanto puede decirme su nombre en cualquier lengua ¿Por qué no me lo revela de una vez por todas...?» (Meruane 2007, p. 176),

ha decidido habitar en el 'afuera social', en la abyección, representada por la intemperie, el anonimato y el silencio; al tiempo que la Enfermera personifica, de nuevo, un imposible intento por 'empoderarse', muy diferente al de María, pues se hace desde dentro de la institución médica, desde una geopolítica privilegiada, pero igualmente fallido: «no me atrevo a confesarle que no puedo permitirme el lujo de enfermarme. Si contraigo una gripe me quedo sin sueldo, es así de fácil, no se admiten enfermeras enfermas en la sala de urgencias, no se aceptan dentro del hospital trabajadoras de la salud no saludables» (p. 141).

Por eso la mendiga, autoexcluida y silenciosa, inquieta, pero también seduce a la Enfermera, al sentirla dueña de su cuerpo, dispuesta a hacerlo a hablar a su manera «digo yo que muy suyo será su cuerpo, pero que no le pertenece. Dígame que ni ella ni nadie es propietario de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo, no puede disponer de él, y listo» (p. 174), negándole los datos médicos y respondiéndole con olores corporales y poemas: «mientras hable no estaré sólo, mientras me injerte adjetivos o adverbios seguiré amarrada...» (p. 183), haciéndola dudar de su propia identidad «Si usted no me dice quién es ¿cómo voy a saber quién soy yo y qué hago aquí?» (p. 183).

La Enfermera se mira en el espejo de los ojos de la mendiga y descubre la precariedad de su relato, el fracaso de sus intentos de 'empoderarse', que son solo provisionales y posicionales, falaces, que pueden venirse abajo de un momento a otro. Si los versos que encuentra en los bolsillos de la mendiga, en lugar de sus documentos de identidad, le parecen absurdos e inútiles es porque intuye el poder revolucionario que contienen, la subversión en la abyección: «Casi podría haberlo escrito yo, toda esa basura, pero no, por supuesto que no he sido yo, ¿cómo iba a haberlo escrito?, no sé por qué he dicho eso... Tantos versos inútiles, versos que no arreglan nada (Meruane 2007, p. 183).

3 La escritura des-compuesta: lo trans-genérico como experimentación literaria

Esa espera saturada/de consonantes y síntomas
Del cuaderno de descomposición

Fruta podrida se divide en tres niveles de escritura: el primero es la historia de las hermanas: a la que nos hemos referido ya como surrealista e hiperbólica, también podríamos llamar esperpéntica. Aquí, la tercera, la segunda y la primera persona se combinan, si el narrador omnisciente acompaña los pasajes donde María es la protagonista, en otros escuchamos la voz en primera persona de Zoila. La poeticidad está presente

desde la primera línea del relato: «era el sol reventando en el horizonte» (Meruano 2007, p. 12), la metáfora de segundo grado es ineludible, el párrafo en prosa, alterna con la prosa poética, desdibujando los límites, descomponiéndose.

No obstante, el texto jamás se vuelve ilegible y logra atravesar al lector de sensaciones, pues si lo esperpéntico de los personajes de la novela impide la posibilidad de una identificación, sí podemos captar la angustia, la soledad y la crueldad del universo en que habitan las hermanas; al tiempo que no podemos dejar de preguntarnos si no intuimos sensaciones semejantes en nuestro mundo de todos los días, aunque las descartemos rápidamente para hacerlo vivible.

El segundo nivel pertenece al cuaderno de descomposición que escribe Zoila y está conformado por los nueve poemas que puntúan los diferentes episodios de la historia central. Se trata de una poesía muy legible, que surge en el momento en que la prosa (poética) parece haberse descompuesto del todo, de manera que el poema la recoge y la coagula: «Me duermo sobre el mapa | Por osmosis | Se me mete un país adentro: | Avanzo por refrigeradas arterias urbanas | Recorro pasillos embaldosados, descosidos | En la línea difusa del horizonte: | Qué podría perder además del rumbo, | Perder la vida, perder el norte» (Meruane 2007, p. 99).

El tercer nivel es el apartado «Pies en la tierra», un extenso monólogo interior, sin separación en párrafos, donde aparece ese nuevo personaje: una enfermera del Gran Hospital, que habla con la mendiga-Zoila, sobre su frustración como trabajadora de un sistema voraz y perverso, que tampoco respeta ni a sus propios empleados. La prosa del monólogo tampoco renuncia al nivel de metaforicidad y trabajo poético que acompaña toda la novela, pero que aquí explora otro camino, otra posibilidad. El discurso ‘enredado’ de la enfermera, lo está porque se encuentra ensartado por un Poder, que no sabemos de donde emana, es microfísico, tal y como venimos enunciando. Si Zoila viaja al Gran Hospital para atentar contra este, su viaje se vuelve fallido o, al menos incompleto, pues está en todas partes; por eso elige el ‘afuera social’ de la mendiga, que parece inmune a las necesidades determinadas por los discursos sociales, pero solo en apariencia. Como ‘escucha’ de la enfermera acaba participando pasivamente de los efectos de la lógica que quiere eludir, aunque no por ello renuncie a hacer de la poesía un arma que se equipara a las tijeras manchadas con su sangre. Pero hay más, porque si Zoila se reconoce en el linaje de mujeres que hablan la ‘chora’, que se hacen del cuerpo una escritura «Escríbete, es necesario que tu cuerpo se deje oír» (1995, p. 62) dirá Hélène Cixous en *La joven nacida*, la Enfermera también acaba contagiada de este mismo don.

Es decir, al acabar mezcladas en esta escritura enredada que es el monólogo final Zoila y la Enfermera, al igual que la Menor y la Mayor, acaban siendo una, demostrando que no se puede escapar del todo a los esencialismos, como ya demostró la deconstrucción, pero que sí es

posible provocar en ellos sacudidas, transformaciones, que necesitan de la alianza histórica, de los linajes de esa escritura corporal para seguir su andadura.

4 Trans-genérico

De esta somera aproximación a *Fruta podrida* y la obra de Meruane podemos obtener una serie de conclusiones preliminares: aunque como novela del año 2006 aborda cuestiones sobre la identidad mujer, posmoderna, transnacional, no estamos ante una novela que se nutra de la teoría posestructuralista como fuente primera o aplicada, al estilo de parte de la narrativa de Eltit, Andalzúa o algunos textos de Rivera Garza, por ejemplo, sino que toma preocupaciones del presente, también teóricas, para hacer una denuncia que elude el realismo y busca otro recorrido. Así, conecta con aspectos de los que se ha preocupado la literatura de mujeres, pero recontextualizados en una encrucijada identitaria que los combina con muchos otros y los posiciona al mismo nivel de importancia.

¿Por qué se juega con los tres niveles de escritura detallados, con los límites entre poesía y narrativa? ¿Resulta esta estrategia hábil o fallida? A mi juicio el vínculo entre denuncia y experimentación formal funciona, porque al promover en el lector la imposibilidad de identificación con los personajes por la vía de la hipérbole, el juego de sensaciones, pero también la parábasis que trunca la lectura realista, lo empuja a la autoreflexión sobre el desasosiego que provoca de *Fruta podrida*, pero también lo obliga a mirar la forma, a preguntarse por el vehículo (el lenguaje) que pone en circulación los interrogantes y la denuncia, convirtiendo este gesto en una forma de subrayado. Sin olvidar también que el lenguaje es un arma poderosa, que tiene poder performativo y que pararnos a pensar sobre él es siempre un acto político.

Asimismo, al hacer del cuerpo-fruta de Zoila una 'escritura del cuerpo', que es la verdadera búsqueda de esta novela: «la aventura de un cuerpo que abandona un refugio para mezclarse con la palabra» (Kristeva 1991, p. 89), el lenguaje debe ser puesto a prueba, truncado, pues este busca escapar del Logos, inscribirse en un linaje 'de mujeres': místicas, locas, enfermas, poetisas... que durante siglos han buscado un decir(se) alternativo, abyecto.

Bibliografía

Amaro Castro, Lorena (2014). «Las armas o las letras». In: Meruane, Lina, *Cercada*. Santiago de Chile: Cuneta, pp. 7-19.

- Areco Morales, Macarena (2011). «Cartografía de la novela chilena reciente». *Anales de literatura chilena reciente*, 12 (15), pp. 179-186.
- Areco Morales, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente: realismos, experimentalismos, hibridaciones y subgéneros*. Santiago de Chile: Ceibo.
- Bolaño, Roberto (1998). «Fragmentos de regreso a un país natal». *Paula*. Disponible en: <http://www.paula.cl/entrevista/fragmentos-de-un-regreso-al-pais-natal/> (2016-4-9).
- Butler, Judith (2002). «Críticamente subversiva». En: Mérida, Rafael (ed.). *Sexualidades transgresoras. Un antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, pp. 55-79.
- Cixous, Hélène (1995). «La joven nacida». En: Cixous, Hélène, *La risa de medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, pp. 13-108.
- Fenna Walst, Simone (2015). «Ficciones patológicas: la enfermedad y el cuerpo enfermo en *Fruta podrida* (2007) y *Sangre en el ojo* (2012) de Lina Meruane». *Revista Estudios*, 31 (2), pp. 1-18.
- Ferrada Alarcón, Ricardo (2014). «El montaje y la estrategia de la metanarración en *Cercada*, de Lina Meruane». *Anales de la Universidad Metropolitana*, vol. 14, 2, pp. 213-238.
- Ferrús, Beatriz (2007). *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Ferrús, Beatriz (2015). «Sirenas, salvajes y mitologías de género en la narrativa de Cristina Rivera Garza». En: Usandizaga, Helena; Ferrús, Beatriz (eds.), *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual*. Berna: Peter Lang, pp. 105-117.
- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (1989). *El nacimiento de una clínica. Una arqueología de la mirada médica*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1996). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (1998). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2000). *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Gras Miravet, Dunia; Müller, Gesine (eds.) (2015). *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Kristeva, Julia (1989). *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (1991). *Historias de amor*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia (2000). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina (2007). *Fruta podrida*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Meruane, Lina (2012). *Sangre en el ojo*. Barcelona: Caballo de Troya.

De escrituras y artificios en la ficción latinoamericana actual

Eduardo Ramos-Izquierdo
(Université Paris-Sorbonne, France)

Abstract The author proposes a textual journey through the plurality of Latin American literature from major classic writers of the twentieth century to their echo in today's literature. He covers both the abundance and the hybridization in themes such as author, myths and models, and the diffusion through Internet and its reception.

Sumario De estas líneas. – 1 De consumo(s)/ Brave New Commercial World/Word. – 2 De escrituras y viajes: de tiempos. – 2.1 El ayer. – 2.2 El ayer en el hoy: de lo real a lo virtual. – 3 De la difusión en la Web. – 3.1 De la literatura: ¿dónde y cómo se lee ahora? – 3.2 De los espejismos de algunas celeridades/celebridades y literaturas. – 3.3 La otra cara: (el sentido de) estudiar la escritura literaria. – 4 De lo escritural en la actualidad: viajes posibles hacia el autor. – 5. De mitos y leyendas. – 5.1 Existencia, distinción y producción. – 5.2 De la imagen. – 6 Del autor, de los grupos y de las cosas nostras. – 7 De algunos modelos realistas para escritores. – 7.1 Modelo periodista-intelligentsia. – 7.2 Modelo editor-traductor. – 7.3 Modelo funcionario y/o diplomático. – 7.4 Modelo universitario. – 7.5 Modelo director de taller literario. – 8 De lo nuevo y de lo viejo: un breve paréntesis. – 9 De algunas particularidades actuales de lo universitario. – 9.1 Las modulaciones de algunos *Dramatis personae*. – 9.2 *Nel mezzo del cammin* | *Per una selva oscura: la lectura*. – 9.3 De enfoques y léxicos. – 9.4 De (algunos) faros teóricos. – 9.5 De la literatura actual. – 9.6 De algunas directivas. – Conclusiones: de una interrogante y algunas afirmaciones.

Keywords Plural writing. Time travel. Artifice. Author. Reception.

De estas líneas

Estas líneas presentan un encadenamiento de unidades que de alguna manera pueden ser figurables como archipiélago o constelación. Son partición y desmembramiento del discurso, privilegian lo discontinuo aunque no reniegan de la continuidad.¹

Siguen el arte de un montaje de unidades mínimas que quizá me permita y favorezca la claridad, la densidad, la precisión, lo implícito sobre la intensa pluralidad de la literatura latinoamericana.

¹ Este texto es una versión modificada de la leída en la conferencia inicial del Coloquio Internacional «Escrituras plurales y viajes temporales VII. Nuevas tendencias en las literaturas hispánicas e hispanoamericanas» del 16 de noviembre de 2015 en la Università Ca' Foscari.

Por otra parte, es un discurso que sigue la perspectiva de plantear ideas, de formular una serie de propuestas sin caer en lo dogmático: un discurso con la voluntad de lo abierto y plural.

Se trata de un montaje de unidades mínimas procedentes de un texto en obras: una suma de unidades siempre por desarrollar.

Son el producto de una reflexión con una buena dosis natural de subjetividad empírica. Espero no citar de manera abusiva la voz y el pensamiento de otros. En realidad: siempre somos los otros.

1 De consumo(s)/ Brave New Commercial World/Word

Iniciar este viaje textual citando la variabilidad de alguna marca: corto, mediano, largo || *ginger bread latte*, *latte caramel*, vienes miel almendra, *latte Christmas* || con o sin azúcar, descafeinado, *cappucino*, americano, *machiato*, *ristretto bianco*, *ristretto expresso* || *frapuccinos* y *refresha*.

Porque también en el *market* tenemos: lo normal o lo *light* o lo *zero*. O el jugo con variantes y/o mezclas: naranja con fresa/vainilla con papaya/melón con aguacate... ¿Y si es de naranja? Con o sin pulpa, pulpísimo, de naranja sanguina o de Brasil, de síntesis o no, a la antigua...

Estas listas enumeran la 'abundancia' de productos (un signo de nuestra época) y de combinaciones, mezclas o 'hibridaciones' (otro signo de nuestra época). Y frente a esta pluralidad, las preguntas simples y puntuales: ¿Y un buen café? ¿Y un buen jugo de naranja?

Y usted y yo nos preguntamos en la actualidad, en este contexto socio-cultural de consumo, ¿dónde queda la *escritura literaria*? ¿Y el trabajo textual y sus artificios? ¿Y la lectura de las categorías o instancias narrativas? ¿Y lo distintivo de la literatura?

Y también – siempre en la mejor tradición retórica de Quintiliano – sobre el tema de lo 'temporal' en la creación literaria; es decir, acerca de la diferencia específica de lo actual o si se prefiere de lo nuevo (o la categoría de lo nuevo), de las nuevas tendencias et al.

2 De escrituras y viajes: de tiempos

2.1 El ayer

Volvamos medio siglo atrás, a la época de surgimiento, en esos años Sesenta, de algunos escritores que se han convertido en los grandes 'clásicos modernos' de la Literatura latinoamericana. Recordemos, sin afán de exhaustividad, algunos aspectos contextuales básicos asociados a este surgimiento.

- La Revolución Cubana y la crisis de los misiles en el contexto de la posguerra que convierten a América Latina en el centro de la actualidad mundial.
- El inicio de una apertura cultural en la España franquista que comienza a valorar la literatura de los países latinoamericanos.
- La consolidación de dos centros europeos principales de la literatura latinoamericana: París y Barcelona.
- El inicio de una era de premios literarios para escritores latinoamericanos a partir de dos detonadores: el Premio Internacional de Literatura (Formentor, 1961) otorgado a *Ficciones* de Borges² y el Premio Biblioteca Breve de novela de 1962 que recompensa *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Efectivamente, si en 1945 Gabriela Mistral recibe el Premio Nobel, a partir de esos años Sesenta, en poco más de cuarenta años, a cinco autores latinoamericanos les ha sido otorgado: Asturias (1967), Neruda (1971), García Márquez (1982), Paz (1990) y Vargas Llosa (2010).
- La actuación de algunos agentes literarios que empiezan a promover las carreras de los escritores latinoamericanos con una eficaz lógica comercial. En particular, señalemos el caso excepcional de Carmen Balcells (1930-2015).³ Otros reconocidos agentes hasta nuestros días son Antonia Kerrigan y recientemente Andrew Wylie.

2.2 El ayer en el hoy: de lo real a lo virtual

En los últimos años hemos asistido a mediatizados homenajes y reconocimientos de primer orden de algunos de esos clásicos modernos. Empecemos por los tres célebres mosqueteros del *boom* y sus libros fundadores: *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez (1927-2015), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Fuentes (1928-2012), *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa (1936); y sin olvidar, por supuesto, *Rayuela* (1963) de Cortázar (1914-1984). Por otra parte, recordemos también *Pedro Páramo* (1955) del conciso Rulfo (1917-1986) y *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) de Borges (1899-1986), dos libros fundadores que ocupan un lugar harto privilegiado en el canon literario mundial contemporáneo y actual.

La obra de estos grandes clásicos corresponde a una época que va desde los años Cuarenta del siglo pasado hasta nuestros días en la que se ha dado una creciente expansión de la edición impresa literaria. Ahora bien, desde

2 Compartir el premio con Samuel Beckett no desmerece en nada para Borges. Al contrario, permite corroborar la lucidez de la elección de dos autores de un primer nivel internacional.

3 Representó, entre los más célebres, a Pablo Neruda, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante (en algún momento), Álvaro Mutis, Alfredo Bryce Echenique, Mario Vargas Llosa y Jorge Edwards.

los inicios de Internet en los años Noventa, la presencia de la literatura de creación y de la crítica se ha ido incrementando en la red. En los últimos años, en los que la prensa escrita y los suplementos literarios desaparecen o son menos leídos, la frecuentación de Internet se ha convertido en 'la' alternativa. Cada vez se lee más en los formatos electrónicos de diversos soportes: las computadoras, las tabletas, los *phones*. Vivimos en una era en donde cada vez menos personas no poseen el tic de sacar el *phone* en cualquier momento para dialogar con él, para aislarse con él...

3 De la difusión en la Web

3.1 De la literatura: ¿dónde y cómo se lee ahora?

Si en este preciso instante de 2016 uno pulsa el botón de la computadora con alguna concatenación de palabras - que evoque algún autor o tema literario - en la ventanilla de Google todopoderoso, saltan de inmediato los resultados. Se desata la abundancia de productos preconcebidos y formateados: las páginas web, los blogs personales, el o los artículos de Wikipedia (en ocasiones en varias lenguas y por cierto con fechas e informaciones diferentes...), los resúmenes de las obras, las revistas en línea, los *e-books*. De igual manera se desencadenan las páginas de Facebook, Twitter y otras múltiples redes sociales y profesionales; la plena proliferación de imágenes.

Espacios virtuales en los que se pueden corroborar los efectos de la demo-tecno-cratización: primero consideremos los volúmenes libres de derecho de autor que pueden estar en sitios de confianza (*Project Gutenberg*, páginas de universitarios y editores *qui font autorité*) u otros - más o menos legales - que en ocasiones reproducen las maquetas de las mismas ediciones originales de los volúmenes... Espacios virtuales en los que aparecen también los blogs personales de los escritores y sobre todo los de los jóvenes con las autobiografías o biografías, los *curricula*, las elogiosas etapas de las carreras, la lista de premios, las encuestas múltiples de grupos de escogidos. Resulta asombrosa la cantidad de textos de creación que se encuentran en un fenómeno de plena masificación de la escritura y de difusión en línea.

Efectivamente, Internet genera la sensación de poder acceder a todo, de descubrirlo todo, de tenerlo todo. Si es innegable la facilidad y la rapidez para obtener informaciones sobre identidades y publicaciones, por otra parte es también un espacio virtual en el que se detectan condicionamientos de lectura. Existen robots programados para lo asociativo que incitan al internauta a conectarse con otros sitios sociales y comerciales de autores u obras con los que el robot detectó puntos comunes a partir de sus consultas. Internet: la maravilla, siempre que funcione el servidor...

3.2 De los espejismos de algunas celeridades/celebridades y literaturas

En las consultas en la red nos encontramos con dos hechos clave: la ‘abundancia’ de información y la ‘celeridad’ de acceso. Examinemos concretamente estas cuestiones en el ámbito de lo literario.

A continuación se proponen dos cuadros comparativos de una selección – quizá más personal que arbitraria – de algunos notables prosistas y poetas latinoamericanos y un tercero de términos literarios. Los resultados expuestos fueron obtenidos de nueva cuenta con la ayuda de Google, esa todopoderosa divinidad mediática actual.

Cuadro 1. Comparativo de prosistas

Prosistas	Resultados
Juan Rulfo escritor	436.000 (0,54 segundos)
Jorge Luis Borges escritor	418.000 (0,57 segundos)
Carlos Fuentes escritor	418.000 (0,46 segundos)
Gabriel García Márquez escritor	406.000 (0,51 segundos)
Julio Cortázar escritor	393.000 (0,38 segundos)
Mario Vargas Llosa escritor	382.000 (0,56 segundos)
Guillermo Cabrera Infante escritor	240.000 (0,54 segundos)
Alejo Carpentier escritor	187.000 (0,44 segundos)
Juan Carlos Onetti escritor	169.000 (0,59 segundos)

Cuadro 2. Comparativo de poetas

Poetas	Resultados
Sor Juana Inés de la Cruz poeta	272.000 (0,59 segundos)
Cesar Vallejo poeta	485.000 (0,48 segundos)
Pablo Neruda poeta	465.000 (0,39 segundos)
Octavio Paz poeta	395.000 (0,55 segundos)
Vicente Huidobro poeta	250.000 (0,48 segundos)
José Lezama Lima poeta	227.000 (0,53 segundos)

Cuadro 3. Comparativo de términos literarios

Términos	Resultados
Literatura latinoamericana	2.070.000 (0,43 segundos)
Literatura del Siglo de Oro	414.000 (0,66 segundos)
Literatura colonial hispanoamericana	257.053 (0,53 segundos)
Realismo mágico literatura latinoamericana	240.000 (0,39 segundos)
Boom literatura latinoamericana	127.056 (0,56 segundos)

Post boom literatura latinoamericana	98.500 (0,28 segundos)
Crack literatura latinoamericana	83.400 (0,25 segundos)
Infrarrealismo literatura latinoamericana	12.100 (0,69 segundos)
McOndo literatura latinoamericana	7,220 (0,32 segundos)

En la factura de los cuadros anteriores seguimos de lleno las normas posmodernas de elaboración de listas y de clasificaciones. Ahora bien, distingamos algunas cuestiones y sus consecuencias.

3.2.1. Las informaciones que se presentan en los cuadros se actualizaron el jueves 30 de junio de 2016 en un periodo delimitado (entre las 13:40 y las 13:45) para garantizar las mismas condiciones de consulta. Las cifras compiladas cambiaron con respecto a dos consultas anteriores (la de la víspera de la lectura del texto en el Coloquio de Ca' Foscari y la de los primeros ajustes de corrección de la primera versión de este texto). Los cambios en las cifras modificaron el orden de clasificación de los autores.⁴

3.2.2. Para cada autor se escogieron dos concatenaciones de términos constituidas primero por su nombre y apellido, a los que se les añadió su principal oficio literario (escritor/poeta).⁵ Este criterio intentó evitar los casos de cualquier tipo de homonimia del autor y añadir el oficio permitió refinar la búsqueda 'autorial'.⁶

3.2.3. Los resultados obtenidos y la clasificación tipo *Top 50* en los cuadros, *hélas*, no son de ninguna manera representativos de la calidad de la obra del autor. Comparan únicamente el número de documentos hipertextuales en donde aparece la concatenación escogida para referirse al autor; es decir, se compara únicamente su visibilidad en la red.

Las ocurrencias de los enlaces son múltiples, es más, de cualquier tipo. Mencionemos las más interesantes: documentos biográficos y críticos;

4 Señalemos por el momento esa variabilidad del cómputo conforme a las consultas. El estudio de esta variabilidad, tema que se antoja de gran interés, no es el tema de este artículo. No obstante, aunque queda por demostrar, el factor de cambio se daría en función de la información contextual del momento de la consulta.

5 Borges, Lezama y Cortázar publican tanto prosa como poesía. Si Cortázar posee desde su juventud una obra poética (*Presencia*, 1938) que mantendrá a lo largo de su vida, en sus cuentos y sus novelas alcanza su más alto nivel estético. La elección en Borges es quizá más difícil dada también la intensidad de su poesía; no obstante, prefiero situarlo entre los prosistas. Si Lezama publica algunos cuentos y la novela *Paradiso* (1966), lo considero primeramente poeta.

6 Las computadoras no reconocen los nombres de autores, sino las sucesiones de caracteres. Así, si se considera la concatenación de dos términos 'Carlos Fuentes', se obtendrán informaciones sobre todas las personas con ese nombre y ese apellido de manera unida o separada; o con alguno de ellos.

textos de expertos. Lo muy notable y útil es la posibilidad de consultar (y/o descargar) las obras de los autores en PDF (u otras versiones) y un material crítico pertinente. Ahora bien, conforme se avanza en la lectura de la lista de enlaces dada por el buscador, se corroboran las continuas y harto frecuentes repeticiones de los contenidos y el enorme contraste de la calidad en las paginas web enlistadas, algunas con múltiples errores y un nivel, por desgracia, más que deficiente.

3.2.4. Señalemos por último el espejismo numérico. Al observar el número de resultados, se antoja determinar la posibilidad práctica de consulta. Así pues, si examináramos, por ejemplo, el caso de 400.000 resultados y se le otorgaran 3 minutos de consulta a cada enlace, uno se demoraría 1.200.000 minutos, es decir 20.000 horas. Si se leyera 8 horas diarias sin parar, se necesitarían entonces 2.500 días. Trabajando la semana inglesa se necesitarían 500 semanas, es decir casi diez años, para poder examinar un único caso... Por otra parte, es un hecho que a partir de una alta cifra en el número total de resultados, el manejo de lo cuantitativo se vuelve irrelevante frente a lo cualitativo.

3.3 La otra cara: (el sentido de) estudiar la escritura literaria

En la actualidad, gracias de nuevo a Internet, podemos comprobar la existencia de una producción crítica académica – científica o pseudocientífica, impresa o virtual – cada vez mayor sobre la literatura latinoamericana. La existencia de los llamados ‘sistemas de gestión de contenidos’ le permiten a cualquier persona la creación de blogs y páginas web. Así, los profesores, estudiantes y lectores de todo tipo cuelgan sus trabajos en la red. Hechos culturales que replantean el inquietante tema de la ‘autoridad’. Así, las listas de Google y otros buscadores nos muestran una feroz abundancia que replantea la cuestión de la ‘fiabilidad’ para poder distinguir la fuente acreditada de la errónea y la de la ‘valoración’ para distinguir lo cuantitativo y cualitativo, la buena y mala calidad, la originalidad y la copia; la inútil repetición, la reescritura y el plagio.⁷

7 Que mejor la Web, para criticar la Web. Cf.: http://verne.elpais.com/verne/2016/02/20/articulo/1455960987_547168.html (2016-06-30). Se trata de un artículo de María Sánchez Sánchez en *El País*, publicado el 20 de febrero de 2016, que reúne algunas de las pertinentes y puntuales críticas a Internet del siempre querido Umberto Eco.

4 De lo escritural en la actualidad: viajes posibles hacia el autor

Me temo que nuestra época más que nunca privilegia el estudio crítico de 'lo actual', de la novedad, de lo virgen o menos trabajado: ser el primero (o al menos de los primeros) en descubrir, en construir al autor, al gran Autor. Prevalece el ansia de la novedad, del rescate. Inclusive el pasado, para ser valorado, tiene que ser actual.

Desde los centros fuera de América Latina, algunos investigadores experimentan la atracción por el autor lejano, exótico, que hay que ir a buscar, que responde a la correspondencia (ahora *mail*), que envía algún libro dedicado que nos falta, que nos concede la entrevista (mejor presencial que virtual). Aunque quizá resulte mejor el que no responde, el misterioso, el que hay que ir a buscar. El autor con el cual se pueda instaurar la relación privilegiada. De cualquier manera, hay que encontrar al autor que se admira y se venera; con las tentaciones de establecer con él una relación pasional, posesiva. Un caso singular es el de Julio Cortázar, uno de los autores que durante años ha tenido mas fans entre las jóvenes investigadoras universitarias...

5 De mitos y leyendas

5.1 Existencia, distinción y producción

Partamos de un par de preguntas iniciales derivadas de la existencia de los grandes artistas y autores del pasado y su calidad de mitos: ¿Cómo se reactualiza en nuestra época la tradición del mito del artista? ¿Cómo se conjuga la sabiduría reposada de Grimal hasta los vericuetos del *up to date* a partir de las mitologías de Barthes?

Veamos algunos trazos de modelo(s) posible(s) para la distinción/producción de mitos del artista/escritor, elementos posibles para una combinación:

El talento precoz || La diferencia de los demás || Las rebeldías frente a los padres y/o tutores || Los amores excesivos y la sexualidad o las múltiples sexualidades exacerbadas, los amores alguna vez ocultos y prohibidos para ser revelados, pero hoy en día, mejor declarados lo más pronto y abiertamente posible frente a las cámaras y sobre todo colgados en la Web y difundidos en las redes sociales || El sufrimiento, las angustias, el lado maldito y tenebroso de los abismos existenciales || La enfermedad o deformidad física por superar || Los bordes de la locura || Las variantes y actualizaciones de la bohemia mediante los paraísos artificiales: alcohol, drogas || La defensa mediática de las grandes causas y el ataque de las injusticias || La persecución religiosa o política || La

rebeldía ante el sistema político corrupto //El encarcelamiento o el exilio
|| El suicidio || La miseria que precede al éxito comercial (¿póstumo?) ||
Y por último, *last but not least*, la fotografía: la gran *imago*.⁸

5.2 De la imagen

Esa foto que mantendrá en vida, que creará la imagen. Esa foto que abrirá la compuerta de la abundancia de otras fotos. No en el ámbito literario, pero sí en el histórico-cultural, recordemos el cliché contemporáneo por antonomasia, el de Díaz Gutiérrez (o Korda, si se prefiere) del 5 de marzo 1960: la mirada elevada y beata (como alguna vez la definió Julián Gállego), el rostro magro de barba nazarena, el pelo largo con el contraste de la boina y la mínima estrella. Efectivamente, es la imagen – el icono archimercantil de fines del siglo XX, que quizá posea algún récord de ventas – de Ernesto Guevara (2.850.000 resultados en 0,42 segundos) y de una revolución. Aunque, para eso de las revoluciones, en nuestros tiempos posmodernos tenemos a esos chicos del modelo garaje-californiano, Bill (63.300.000 resultados en 0,38 segundos) y Steve, el de la manzanita mordida (75.700.000 resultados en 0,63 segundos), que han revolucionado nuestra comunicación, nuestra sociedad, nuestra cultura y nuestra vida misma.

Entre las imágenes de los escritores latinoamericanos del siglo XX, me parece que hay un caso que ilustra la contribución al mito del escritor: la fotografía original de Juan Domingo Córdoba tomada en el verano de 1929 en Versailles. En ella aparece Cesar Vallejo junto a Georgette Philippart. De esta foto se ha extraído únicamente al poeta y dicha imagen se ha retrabajado para su difusión.⁹ Evoquemos de paso que esta imagen y la del Che quizá posean características iconográficas comunes.¹⁰

8 La enumeración, por supuesto, no es exhaustiva. Sin, embargo, constituye un núcleo que permite diversas variantes.

9 Se puede ver la foto original en: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALVallejo/CAL_Vallejo.html (2016-06-30). La restauración de John Manuel Kennedy T. se puede apreciar en: https://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A9sar_Vallejo#/media/File:-Cesar_vallejo_1929_RestauradabyJohnManuel.jpg (2016-06-30).

10 ¿Nostalgia, sufrimiento, sacrificio? Me parece que se podría tratar en la redacción de un ensayo iconográfico...

6 Del autor, de los grupos y de las cosas nostras

Reunámonos, discutamos, reformulemos el pasado en función de nosotros. Insultemos o veneremos: escojamos. Autores faro y *têtes de turc*; padriño(s) y rivales. Cuidado, elijamos al bueno, a los buenos. Unámonos: yo te elogio: tú me elogias. A lo mejor conviene que nos peleemos de verdad o de mentira. Que se nos oiga. Somos grupo, escuela o movimiento: vanguardia, neovanguardia, posvanguardia, tropa de choque. Ojo con la sorpresa del *scoop*, con la selección del editor y, sobre todo, si se pudiera, de la querida Carmen, la reina de la crema y nata catalana, pero ya no, el tiempo ha pasado; ahora mejor ya saben ustedes que hay que ir a cazar al Chacal...

Y por supuesto: atención a la comunicación, la difusión, la presencia en los media, y en Internet.

7 De algunos modelos realistas para escritores

Recuerdo los seminarios de Ernesto Mejía Sánchez en la UNAM a los que asistí en mis años universitarios. En ellos tenía la costumbre de evocar los consejos de Alfonso Reyes a los jóvenes escritores de aquel entonces (Paz, Arreola, Fuentes) durante las reuniones literarias con chocolate de su casa de Benjamín Hill, la Capilla Alfonsina, donde en algún momento reunió más de 40.000 volúmenes. Uno de esos consejos para los jóvenes que querían dedicarse a la escritura, dado en forma de pregunta-respuesta, era: ¿Quiere usted ser escritor? Pues primero búsquese un clavito. Siempre ha sido difícil que un escritor pueda vivir de su propio oficio. La frase mostraba el realismo de la necesidad del estudio de una profesión y/o del ejercicio de un oficio. Veamos algunas ejemplos de variantes o modelos de 'clavitos'.

7.1 Modelo periodista-intelligentsia

Variante que mantiene la agilidad de la pluma, da una presencia mediática, un reconocimiento público sobre todo si se escribe en la página editorial y/o en la sección cultural del gran diario o en la reconocida revista cultural.

7.2 Modelo editor-traductor

Tipo que se da en el espacio de las casas editoriales con sus variantes que van desde el empleado de bodega hasta – siguiendo los pasos de un especie de variante práctica del *gradus ad parnassum* como ascenso – de revisor de pruebas, escritor de cuartas de forros y cargos de dirección. Este tipo está particularmente vinculado con el caso del traductor para la

dicha editorial u otras empresas u organismos gubernamentales o internacionales (Unesco, por ejemplo).

7.3 Modelo funcionario y/o diplomático

El escritor con la austera seguridad de algún puesto burocrático fijo (a veces totalmente ajeno a lo literario) o en las incertidumbres de los puestos de confianza político-gubernamentales.

Existe el caso privilegiado (y codiciado) del diplomático. Sobre todo el de otra época – la *belle époque*, que quizá se pueda recordar con alguna nostalgia – en la que el escritor disponía de tiempo y de tranquilidad para escribir y también para alternar con *glamour* en salones y cócteles.¹¹ Época que contrasta con la funcionalidad actual de los servicios diplomáticos con una mayor presencia de vectores economistas y administrativos.

7.4 Modelo universitario

Hay culturas en donde el escritor cursa estudios universitarios literarios y se gradúa. Las universidades británicas, Oxford, por citar algún ejemplo han sido semillero de escritores: Lewis Carroll, Aldous Huxley, Oscar Wilde, J.R.R. Tolkien, Graham Greene, V.S. Naipaul, W.H. Auden o T.S. Eliot, entre otros muchos. Los poetas de la Generación del 27 concluyen estudios universitarios literarios y ejercen la docencia: Dámaso Alonso o Jorge Guillén, por mencionar algunos. En la literatura latinoamericana contemporánea mencionemos el caso de Vargas Llosa que escribe una tesina sobre Rubén Darío y termina una tesis doctoral sobre García Márquez.¹² A partir de los años Setenta del siglo pasado, fenómeno interesante por estudiar, los escritores latinoamericanos cursan con mayor asiduidad estudios literarios en las universidades.

En cuanto al caso de la docencia, recordemos los casos singulares de las *Charles Eliot Norton Lectures* de Harvard que fueron impartidas por Henríquez Ureña (1940-1941), Borges (1967-1968) o Paz (1971-1972). Por su parte, Fuentes y Vargas Llosa dan conferencias puntuales y reali-

¹¹ Muy extensa sería la lista de escritores que han ejercido labores diplomáticas y en especial en las grandes capitales europeas. Entre los embajadores-escritores, baste recordar, entre muchos otros, a Reyes en la Argentina (1927-1930) y Brasil (1930-1936); Asturias en París (1966-1970); Neruda en París (1971-1973); Paz en Delhi, (1962-1968), Fuentes en París (1977-1978).

¹² *Bases de una interpretación de Rubén Darío*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1958) y *García Márquez: lengua y estructura de su obra narrativa*, Universidad Complutense de Madrid (1971) bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente.

zan estancias en reputadas universidades: Princeton, Columbia, Harvard y Cambridge. Julio Cortázar – alguna vez maestro en la Universidad de Cuyo (1944) después de sus estudios en los años Treinta en la Escuela de profesores Mariano Acosta – será conferencista en universidades latinoamericanas (Universidad Católica Andrés Bello, 1982, por ejemplo) y acepta en 1980 impartir una serie de conferencias en Berkeley sobre su obra.¹³

Siguiendo estos ejemplos, algunos escritores actuales muestran su deseo de ir a las universidades en el marco de los cursos regulares (o eventualmente mejor en alguna cátedra) para hablar de su propia obra y de la de sus amigos.

7.5 Modelo director de taller literario

Cuentan los anales de la historia que alguna vez hubo culturas en las que el niño aprendía (se le obligaba) a escribir: dictados (para que evitara ‘cajón’ con ‘g’), correspondencia (saber lo que era la cortesía, la interlocución, el destinatario), composiciones en su casa o en clase (cómo son tus padres, cuenta tus vacaciones). Se le daban las normas de gramática, de ortografía, de puntuación. Sabía distinguir lo que eran las frases y los párrafos. Hay escritores en potencia e inclusive en acto que desconocen esto: urge el taller.

Los talleres literarios forman parte de una buena tradición de la cultura literaria anglosajona en donde el director del taller puede enseñar dentro del ámbito universitario. Así algunas universidades integran en sus programas de estudio materias de escritura creativa.

El taller literario resulta en la actualidad un espacio importante para la subsistencia del escritor, que puede ser dentro del marco de organismos culturales o puramente *free lance*.

8 De lo nuevo y de lo viejo: un breve paréntesis

La tradición de lo nuevo como categoría. La necesidad de encontrar, de promover a los jóvenes, los nuevos valores, las nuevas tendencias.

Lo nuevo en el contexto de una época de novedad también, paradójica, de lo ‘no nuevo’, de la tercera edad. De la presencia actual de los *seniors*, de una *silver generation*, que prolonga su actividad profesional o que se retira en buenas condiciones económicas y con un poder adquisitivo (efectos

¹³ En 1982, en la Universidad Católica Andrés Bello, Cortázar da la conferencia *El sentimiento de lo fantástico*, célebre fundamental de su poética. Por otra parte, ha sido recientemente publicada la serie de Berkeley: Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Ed. por Charles Álvarez Garriga. Madrid: Alfaguara.

de la prosperidad del periodo *trente glorieuses*). Por supuesto, hasta que aparece por fin lo inevitable.

9 De algunas particularidades actuales de lo universitario

9.1 Las modulaciones de algunos *Dramatis personae*

La universidad actual, siguiendo la valoración de lo ‘epitextual’ y sus consecuencias, le exige cada vez más a los catedráticos y profesores que se conviertan en administradores y organizadores de eventos académicos; en evaluadores y promotores de la inserción profesional de colegas y estudiantes. Son incitados a la practica competitiva de presentar proyectos al menos una vez por año. ¡Oh tiempos aquellos en los que el catedrático disponía de tiempo para leer, reflexionar y escribir!

9.2 *Nel mezzo del cammin | Per una selva oscura: la lectura*

Un reto: ‘leer’ con una óptica académica universitaria (en el buen sentido de la palabra) en medio de la demo-tecno-cratización | de los imperativos comerciales y en cadena | de la cultura producto | de la coexistencia variopinta | de las vicisitudes de la globalización | de lo que pasa aquí y allá | de las oposiciones entre comunicación e incomunicación, información y desinformación.

9.3 De enfoques y léxicos

En la bibliografía crítica académica se ha desarrollado en los últimos cincuenta años un lenguaje más agudo y cada vez más especializado; variantes de un sistema de etiquetas para describir y definir los conceptos, los artificios. Intentos de ‘avanzar’, de precisar mejor lo que siempre ha existido desde aquel joven valor de la teoría y de la crítica: Aristóteles.

Asistimos a las vueltas de tuerca de las variantes en los prefijos y sufijos, en los inter-: intertextualidad, intermedialidad, interculturalidad; en las variaciones estéticas y/o genéricas del neo- y lo nuevo: neovanguardias de los Sesenta | lo neofantástico, lo neobarroco | la nueva novela histórica; en los post-: moderno, estructural, colonial et al.; en las sutilezas de lo auto- y de lo meta-: aplicado con mayor facilidad a ‘ficción’.

9.4 De (algunos) faros teóricos

2016: vivimos en el marco de un tiempo de tensiones y amenazas, pero también de multiplicidad y de riqueza. En nuestro ámbito literario disponemos de una pluralidad de faros. Desde los años Sesenta-Setenta, brillan Foucault, Ricoeur, Deleuze, Lacan, Baudrillard; Jakobson, Bajtín, Greimas, Eco; Barthes, Todorov, Genette, Kristeva; Iser, Jauss. Y más recientemente Lyotard, Agamben; Said y Bhabha. Esta lista, por supuesto, no es exclusiva, pero sí representativa de la apreciable riqueza de un trasfondo conceptual sobre el que reposa la actual 'abundancia' e 'hibridez' de los enfoques actuales

9.5 De la literatura actual

Una afirmación lo más breve y puntual posible: el cambio actual en la literatura.

Es el fin de una forma y por lo tanto el principio de otra. ¿La literatura entretejida con otras artes, visuales y sonoras? ¿La literatura hipertextual?

9.6 De algunas directivas

Cada vez con más frecuencia escuchamos las propuestas de los altos mandos de las universidades (al menos en Francia) para centrar u organizar las humanidades y ciencias sociales conforme a ejes de reflexión prefijados para evitar la 'dispersión' y sacar a los investigadores de su 'aislamiento'; ambas denominaciones son formas de aludir a la 'especialidad' de los investigadores. Se nos pide organizar coloquios, actividades académicas y publicaciones inter/multidisciplinarios sobre un tema X prefijado en los que se convoque a diferentes especialistas: filósofos, sociólogos, historiadores, geógrafos et al. Indudablemente que la óptica de esta propuesta tiene aspectos positivos, pues escuchar y apreciar el pensamiento crítico de otros especialistas es enriquecedor. Ahora bien, distingamos un aspecto esencial: el tema seleccionado es el de las autoridades y no necesariamente coincide con los temas trabajados durante años por los especialistas. Esta actitud 'directiva' reduce, sin lugar a dudas, nuestra libertad de investigación.

Veo otra forma de pensar el trabajo con otros colegas de otras disciplinas. Convocar a esos diferentes especialistas: filósofos, sociólogos, historiadores, geógrafos et al., para tratar un autor o una obra en particular. Estos colegas tendrían cosas importantes que decir sobre, por ejemplo, la prosa de Borges o, en particular, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o *El Aleph*; el tema del amor en «Piedra de sol» de Paz; o el tema de la ciudad en Onetti

o Cabrera Infante. Si la anterior propuesta es literaria, también existen otras, la de artes plásticas, por ejemplo que pueda motivar lecturas de la obra de Picasso o del Muralismo por parte de los diferentes especialistas. Estas formas de interacción ‘revalorizarán’ las actividades estéticas, que en nuestra época mucho lo necesitan.

Conclusiones: de una interrogante y algunas afirmaciones

1. Evoco una confesión propia al final de este viaje textual que, sin decirlo directamente, ha girado sobre un tema esencial: ¿Qué es, pues, la literatura? A lo largo de estas líneas se han delineado trazos multiformes de ese paisaje. No obstante, me gustaría decir, reescribiendo las palabras de un célebre obispo, que: «Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me lo pregunta no lo sé».
2. Por supuesto: si apreciamos la cultura, el pensamiento y las artes, los estudios inter-, pluri-, multi-, trans-disciplinarios resultan altamente estimulantes, pero siempre desde nuestra propia especialidad, en nuestro caso de la obra literaria.
3. Concibo la literatura también como un espacio de la imaginación donde la margarita pueda «seguir siendo un armario de probables sonidos».
4. Mantener el homicidio verbal con todo su vértigo y en todas sus facetas posibles para defender la literatura.
5. La pluralidad de la escritura y de la lectura como lucha frente a las formas de lo autoritario e injusto, del odio y la intolerancia, de lo totalitario y mercantil: como camino de la libertad.

Note

Mercè Rodoreda

Entre la autobiografía y lo ficcional

Laura Zurma

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Keywords Rodoreda. Autobiographical. Fiction. Reality. Interpretations. Civil war. Exil.

Si jo no he sentit mai cap emoció davant d'una posta de sol, com puc descriure, o, millor dit, suggerir la màgia d'una posta de sol? Els carers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atreuen i que no veuràs mai més. (Mercè 1991, p. 5)

La narrativa rodorediana, muy a menudo relacionada con la de Virginia Woolf y de Katherine Mansfield, se abre a muchísimas interpretaciones y deja un margen muy amplio de estudio. Lo que ofrece es, sin duda, un abanico de perspectivas y reflexiones, que van de una concepción bastante pesimista de la mujer, que a menudo se ve sumisa y encarcelada por hombres y por circunstancias que casi no admiten una escapatoria o salvación, a una serie de simbologías que remiten a recuerdos personales de la escritora, como su ciudad, sus lugares o elementos de su cotidianidad:

Como Mansfield, Rodoreda se convirtió en una hábil cronista de situaciones de desastre que ocurren en la vida cotidiana, desarrollando un instinto afilado para presentar a seres humanos en situación de soledad extrema, o ilustrando la desesperación de la mujer en el mundo moderno, sin ningún rastro de sentimentalismo. (Bou Maqueda 2008, pp. 150-151)

Como nos explica Isidra Mencos, las tipologías de métodos de análisis más frecuentes entre los críticos de Rodoreda son, en orden de aplicación: la asociación de las obras de la autora con su biografía; la búsqueda de una ideología feminista en sus trabajos; la perspectiva psicoanalista freudiana y jungiana; el análisis histórico y temporal; el estudio lingüístico, un análisis estructural y narratológico.

Esta prosa introspectiva y psicológica, hace pensar mucho en los paralelismos entre los hechos narrados y la experiencia de vida de la autora, sin embargo, la crítica se divide en dos facciones. Si, por un lado, es lógico y admisible poder encontrar pistas autobiográficas en los escritos de la autora (piénsese al uso de la primera persona, a la elección de personajes femeninos, al contexto y al escenario de las historias), por otro lado resulta igualmente limitativa la mera búsqueda de detalles personales en un contexto de ficción, «como si la obra se pudiese explicar solamente en función de la vida, y como si la vida sólo pudiese ser explicada en función de la obra» (Molas 2002, p. 73). Marcel Proust expresó claramente su contrariedad hacia el análisis biográfico de los textos, considerándola una lectura infantil e inexperta, que quita importancia a la creatividad:

El novelista francés denuncia, pues, aquel tipo de lectura ingenua que se propone interpretar una obra literaria pensando que la vida del escritor, su biografía, es la clave que permitirá la comprensión del texto. (Molas 2002, p. 70)

Estos pensamientos fueron expresados por el escritor en un ensayo de crítica literaria escrito en 1910 y publicado en 1954, *Contre Sainte-Beuve*. En este trabajo, Proust utilizó una escritura casi novelada para tratar un asunto ensayístico, donde, a través de un diálogo entre el autor y su madre, se condena el método de Sainte-Beuve, literato del siglo XIX. Este basaba su análisis retórico en el conocimiento del autor y de su vida personal, sin tener en cuenta que el producto de un escritor no es el sencillo resumen de sus traumas o de sus alegrías, ni siquiera el disfraz de sus personajes según los protagonistas de su vida o cotidianidad, como resume Proust:

Il a indiqué la série des milieux successifs qui forment l'individu, et qu'il faut tour à tour observer afin de le comprendre: d'abord la race et la tradition du sang que l'on peut souvent distinguer en étudiant le père, la mère, les sœurs ou les frères; ensuite la première éducation, les alentours domestiques, l'influence de la famille et tout ce qui modèle l'enfant et l'adolescent. (Proust 1954, p. 163)

Sin embargo, lo que hace pensar en paralelismos entre la vida de Mercè Rodoreda y su obra, son una serie de elecciones estilísticas y detalles narrativos que resultan claramente ecos de memoria. Lo afirmado por parte de Marcel Proust es correcto, es decir, un crítico literario tendría que ir al fondo de lo leído, sin quedarse en la superficie, sin embargo, hay que considerar también respetuoso el recurso a lo biográfico para comprender la sustancia de una historia. El prólogo de *Mirall trencat* citado al principio se considera una declaración estilística y personal de la escritora, ya que ella misma no negaba una fuerte intromisión personal en lo que le salía de

la pluma. En los libros de Rodoreda aparecen a menudo huellas de su vida pasada y, tal vez, también matices de su personalidad reflejadas en sus personajes. La elección de la primera persona como voz narradora puede, por ejemplo, facilitar la identificación de la autora con el personaje, sobre todo después de leer las palabras de ella misma:

Yo siempre he dicho que todos los personajes se mis novelas soy yo, que en todos hay cosas mías. Soy Colometa y también soy Sofía, en fin hay de todo. Una persona tiene muchas personalidades y un escritor más. Es muy complejo un escritor. (Molas 2002, p. 72)

Así, el uso de la primera persona, además de guiar al lector hacia una interpretación autobiográfica de lo que se le presenta, simplifica la identificación del mismo con el/la protagonista, permitiéndole entrar en su interior y haciéndole vivir lo que pasa en la novela. Para acentuar lo subjetivo, Rodoreda eligió conscientemente algunas técnicas fundamentales para este fin, a saber: las que afectan al tiempo de la narración, como la acronía, la analepsis o bien la retrospección. Con estos tipos de usos del discurso, no se respeta el orden cronológico de los acontecimientos y se logra un conocimiento de los hechos más sorprendente, que parece ser el mismo del narrador, o sea, del protagonista. Otra razón por la que resulta bastante lógico referirse a lo vivido por Rodoreda leyendo sus palabras, es el entorno que la autora solía elegir para sus narraciones, Barcelona. Su ciudad, primera fuente de inspiración y lugar donde moran sus recuerdos más afectivos, se presenta como coprotagonista de las historias rodoredianas, convirtiéndose en el pequeño mundo de los protagonistas, donde se desarrollan sus cambios y sus cotidianidades.

Hay entonces una clarísima relación entre el espacio físico y el psicológico. Barcelona llega a ser una especie de alegoría del destino y de las mutaciones interiores del personaje, que vive todo lo que narra en este escenario, nunca dejado al margen del cuadro narrativo. El espacio barcelonés, siempre presente en la intimidad de la autora, se convierte en otro nexo evidente con la vida de la misma, que explica como se le ocurrió una de las primeras imágenes de *La Plaza del Diamante*:

Tenía unas ganas de bailar locas. Y mis padres, yo era hija única, me prohibieron bailar. Seguramente por el recuerdo maravilloso de esta plaza, donde yo no podría entrar en el entoldado, cuando escribí *La plaza del Diamante* salió la fiesta mayor y el baile de la plaza del Diamante. El primer capítulo de la novela. (Mohino i Balet 2013, p. 182)

Además, muchas novelas y muchos cuentos de Rodoreda tienen como marco histórico la guerra, circunstancia que desafortunadamente la autora vivió muy intensamente, puesto que pasó también por el segundo conflicto

mundial. Leyendo sus palabras, no se puede prescindir de las imágenes históricas pintadas por la escritora, sin embargo, ella nunca utiliza descripciones directas o cronológicamente precisas que conduzcan inmediatamente al contexto bélico, sino que es el lector el que percibe la referencia a un contexto verdadero y, sobre todo, vivido por quien lo mencionó. Se respira constantemente el clima causado por la guerra, entre las líneas se entrevén sus consecuencias y las repercusiones sobre la gente el entorno.

Dos guerras vividas a fondo por Rodoreda, que fueron la causa de su exilio y de su vida errante. Sin embargo, otro tema fundamental en su narrativa es, sin duda, otra guerra, otro conflicto ahora interior, no empírico, es decir la relación casi beligerante entre hombres y mujeres. El concepto de amor en las obras literarias rodoredianas efectivamente es, casi siempre, conflictivo, irresoluto y fuente de infelicidad. Esta idea que se respira en las páginas de la escritora, me atrevo a relacionarla directamente con una concepción personal del mismo sentimiento. Leyendo numerosas entrevistas a Rodoreda y leyendo también algunas de sus obras, es lógico extrapolar opiniones personales de la autora, ya que este asunto ha llegado a ser un argumento recurrente en su producción:

S.A. ¿Se ha enamorado muchas veces?

M.R. Muy pocas. Pero una vez muy profundamente. El amor es una enfermedad. Es también una exaltación. Y ayuda a vivir. Yo he sido muy apasionada. Pero hablar de amor a los setenta años es un poco exagerado, ¿no?

Y sigue:

Yo ya no busco el amor, porque la parte más difícil del amor es el sacrificio, entregarse espiritualmente a la otra persona, y esto es muy arriesgado. (Mohino i Balet 2013, p. 191)

A través de estas palabras, se nota una fuerte desconfianza hacia el sentimiento amoroso, es más, hacia los hombres en general. La concepción pesimista de la mujer en la producción de Rodoreda, facilita sin duda una interpretación feminista, a pesar de que ella quisiera destacarse de esta clasificación. Sin embargo, es imposible no tener ninguna duda sobre la veracidad de su destacamento ideológico, ya que ella misma afirma «yo veo a las mujeres de mi mundo», efectivamente un mundo donde feminismo, defensa de los derechos de igualdad y revolución social estaban a la orden del día.

Tomando en consideración la mayoría de las novelas y de los cuentos de Rodoreda, no cabe duda en considerar esta particular atención hacia la psicología femenina una constante en su producción. La mujer a menudo es la protagonista de sus historias y, además, vive su vida de forma con-

flictiva, insegura y pesimista. Empezando por Natalia hasta Cecilia Ce, la situación de desánimo, melancolía y agobio de estas mujeres se ve cada vez más intensa y, en la mayoría de los casos, no resuelta. En las relaciones con el mundo masculino que les rodea, estas sufren pasividad, poniendo el hombre en el centro de un universo que parece no recompensarlas, es más, los mismos hombres se fijan normalmente en sus proyectos, en sus problemas personales o también en otras mujeres, desinteresándose del bienestar de la protagonista. De ahí que la relación entre hombres y mujeres corresponde a una especie de lucha entre géneros, una forma de dependencia física y moral por parte de las mujeres hacia los hombres, un vínculo emotivo que resulta muy difícil de romper. Parece casi como si el mundo femenino fuera marcado por el pecado original bíblico, algo que no se le puede quitar, como si no hubiera posibilidad de rescate moral, a pesar de comprometerse en mejorar su vida. Esta visión, se ve confirmada por la misma autora en una entrevista de 1980 pero publicada sólo en 1991 con Dolors Oller y Carme Arnau, donde se lee:

D.O. De todas formas, en sus personajes femeninos, la digámosle pasión amorosa siempre es como una losa que les cae encima, un agobio; nunca se vive como una exaltación, sino como una especie de desgracia, vivida con resignación y sufrimiento.

M.R. Una mujer enamorada se somete automáticamente al hombre. (Molas 2002, p. 17)

Mercè Rodoreda siempre ha sido considerada bastante contradictoria por algunas afirmaciones en desacuerdo con lo que después se veía en su obra o, sencillamente, por revelar cosas diferentes a distancia de algunas temporadas. Ella misma no quiso verse encasillada en el feminismo pero, en cambio, se preocupó mucho de la situación cotidiana y psicológica de las mujeres, pintándola detalladamente en sus obras; ella misma afirmó que «una mujer gana siempre, si no es con el trabajo, será con la maternidad o el amor» (Molas 2002, p. 98) pero después afirmó claramente que la fuerza de la mujer se anula delante de un hombre. Estas puntualizaciones salen de forma natural de la conciencia crítica de quienes admiran a Rodoreda y, quizás, la conclusión a la que llega E. Rhodes en su artículo «The Salamander and Butterfly» sea la más adecuada:

Rodoreda was intentionally and consistently untruthful, particularly with the press and literary critics, when talking about an important nucleus of topics centered around her domestic life. [...] It is because Rodoreda so frequently contradicted herself, leaving a glaring gap between what she said and did, or between what she said and she wrote, that the gender issue in her Works deserves a more careful reading than it typically gets. (McNerney, Vosburg 1994, p. 165)

Así que, a lo mejor resultaría muy sabio basarse en las declaraciones de la autora y no querer forzosamente sacar sentidos ocultos en cada línea de su producción, sin embargo, asumiendo estas innumerables variaciones de lo que ella misma quiso explicar a propósito de sus ideologías, está muy bien dejarse llevar por la obra misma e intentar hacerse una idea propia de lo expresado en ella. No olvidemos que el alma de un escritor habita, al menos en buena parte, en su producto literario, de ahí que sea imposible prescindir de ello.

Bibliografía

- Bou, Enric (2008). «Mercè Rodoreda: la condició de una mirada». *Turria*, 87, pp. 147-155.
- McNerney, Kathleen; Vosburg, Nancy (1994). *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Mencos, María Isidra (2002). *Mercè Rodoreda: una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Mohino i Balet, Abraham (ed.) (2013). *Mercè Rodoreda. Entrevistes*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Molas, Joaquim (ed.) (2002). *Mercè Rodoreda. Una poètica de la memòria*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- Proust, Marcel (1954). *Contre Sainte-Beuve*. https://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve/La_Méthode_de_Sainte-Beuve.
- Rodoreda, Mercè (1990). *Aloma*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodoreda, Mercè (1991). *Mirall Trencat*. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè (2008). *Cuentos*. Barcelona: Edhasa.
- Rodoreda, Mercè (2010). *La Piazza del Diamante*. Trad. it. Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova frontiera.

Recensioni

Elvira, Javier (2015). *Lingüística histórica y cambio gramatical*. Madrid: Síntesis, pp. 292

Ignacio Arroyo Hernández

(Università Ca' Foscari di Venezia, Italia)

Javier Elvira presenta una visión de conjunto del panorama actual de la lingüística histórica y el cambio lingüístico, con especial atención al cambio gramatical. A lo largo de los 12 capítulos que componen el volumen el autor da cuenta tanto de las cuestiones clásicas como de las nuevas líneas de investigación diacrónica.

Ya en el primer capítulo, y frente a las propuestas de los modelos computacionales, Elvira subraya el papel del uso y la frecuencia en los desarrollos gramaticales, como quedará corroborado a lo largo del volumen. Tras situar el origen de la variación y el cambio lingüístico en las diferencias residuales entre las gramáticas interiorizadas de los individuos, se ilustran diversos efectos de la frecuencia de uso y de lengua, a nivel fonético, morfológico o sintáctico, que serán retomados en los apartados sucesivos. Fundamental resulta la introducción en este capítulo del concepto de abducción, razonamiento por el que los hablantes elevan lo frecuente a norma general.

Los siguientes tres capítulos revisan cuestiones tradicionales de los estudios sobre el cambio lingüístico de corte morfológico. En el capítulo 2 se presenta una visión actual de la analogía, en línea con la propugnada por las ciencias cognitivas, y se revisan conceptos como nivelación, extensión analógica, redes asociativas, reanálisis morfológico, la morfologización de reglas fonológicas, contaminación o formas híbridas. Con la extensión de la construcción biargumental estativa el autor muestra cómo fenómenos de productividad, dependientes de la frecuencia, se observan también en sintaxis, aspecto tradicionalmente subestimado. El capítulo 3 introduce la noción de paradigma apoyándose en motivaciones cognitivas y revisa los fenómenos de sincretismo, regularización de paradigmas flexivos, e irregularidad paradigmática. Cierra esta parte del volumen el capítulo 4, que presenta las clases flexivas, consideradas con frecuencia como un recurso antieconómico y tendente a la desaparición, especialmente cuando han perdido la motivación inicial y carecen de contrapartida funcional evidente. Elvira subraya cómo, por el contrario, la inestabilidad diacrónica no es un hecho general y las clases flexivas pueden perdurar a lo largo de muchos siglos, de lo que constituyen un ejemplo las conjugaciones

verbales del latín, que perviven en las diferentes lenguas romances. El volumen afronta seguidamente tres conceptos cuyos límites raramente vienen delimitados claramente en los estudios sobre el cambio lingüístico: gramaticalización, lexicalización y discursivización. El capítulo 5 afronta el primero de ellos, cuyo enorme interés se justifica por la existencia de vías de gramaticalización en lenguas diversas y de una direccionalidad uniforme, y por la necesidad de adoptar un modelo dinámico de la gramática que impone una visión gradualista de los cambios. Elvira retoma la propuesta de Lehmann (1985), quien descompuso la gramaticalización en subprocesos relativamente independientes. Los casos de inversión de alguno de estos subprocesos, posteriores a la creación de las piezas gramaticales que los experimentan, no invalidan la unidireccionalidad. Muy claro resulta el autor al distinguir entre gramaticalización y reanálisis, así como entre gramaticalización y analogía, fenómenos independientes pero compatibles.

El capítulo 6 repasa las fuentes conceptuales de la gramática, que proceden en todas las lenguas de un número reducido de dominios cognitivos, y expone asimismo las fuentes categoriales de las palabras gramaticales. El capítulo 7 examina fuentes accesorias de la gramática, tales como la gramaticalización secundaria, por atracción sintáctica o colateral, y como la desenfatización o la exaptación. El capítulo 8 examina la lexicalización, fenómeno adscribible al dominio cognitivo por el que se verifica un desplazamiento desde el procesamiento hasta la memoria, frente a la gramaticalización, que opera en el dominio semántico y ve el paso desde lo léxico a lo funcional. El capítulo 9 presenta la discursivización como fenómeno que afecta a la periferia de la oración y da lugar a los marcadores o conectores discursivos, y establece con claridad las diferencias que imponen distinguirlo de la gramaticalización.

La última parte del volumen se trata, quizás, de la contribución más sugestiva, ya que retoma los conceptos y ejemplos presentes en las partes previas y, con el soporte de los datos de la tipología lingüística, construye un relato global acerca del avance de la jerarquía gramatical. El capítulo 10 se inicia con la descripción de los efectos que en el orden de palabras de una lengua ejerce la gramaticalización, al restringir la libertad de ordenación relativa de los elementos. Esta rigidización del orden conlleva la reducción o pérdida de las posibilidades discursivas que la propia ordenación ofrece. La conocida correlación tipológica n. 14 de Greenberg, que prevé que las lenguas con orden SOV poseen casos flexivos, ofrece a Elvira, en virtud de sus implicaciones diacrónicas, el punto de partida para una explicación integral del cambio lingüístico. El paso de SOV a SVO en las lenguas románicas no constituiría una mera reordenación de elementos sino una consecuencia del paso de la ordenación relativamente libre de los argumentos, disponibles para usos pragmáticos e informativos, al orden rígido de principios gramaticales de las lenguas románicas. El

capítulo 11 expone la visión actual del latín como lengua con numerosos rasgos no configuracionales que, sin embargo, experimentaba el avance de la configuracionalidad que prosigue en las lenguas románicas. Este desplazamiento remite al concepto de ramificación sintáctica, que define el sentido en que se establecen las relaciones de jerarquía, modificación o dependencia. Desde los principios de la ramificación homogénea y la consistencia tipológica es posible dar cuenta de la desaparición de los casos en las lenguas romances no como consecuencia del desgaste fonético sino como efecto de un cambio más general, sintáctico y tipológico, que enlaza con el retroceso del antiguo orden SOV y el avance del patrón SVO y resulta consistente con el avance de la jerarquía sintáctica que supone la nueva ramificación a la derecha: de la anteposición de la información conocida y la posposición de los contenidos relevantes, a una disposición jerárquica con elementos antepuestos de jerarquía superior seguidos por los elementos dominados. Tras un análisis de la correlación como estructura crucial en el paso de las configuraciones paratáticas a la hipotáticas, Elvira da cuenta del desarrollo de la subordinación latina en clave de la nueva ramificación a la derecha. El libro se cierra con su capítulo quizás más destacado, tanto en virtud del carácter delicado de su temática como del tratamiento que le reserva el autor. Elvira introduce la noción de complejidad sistémica como efecto de la acumulación de instrumentos gramaticales en el desarrollo histórico de la lengua, y advierte de que la idea de que pueda haber lenguas más complejas que otras es difícil de asumir para muchos investigadores, posiblemente porque abriría la puerta a juicios de valor acerca de las distintas comunidades de habla y, por ende, de los grupos humanos. Sin embargo, la hipótesis de la equicomplejidad no resiste los análisis actuales, que apuntan a diferencias esenciales entre las lenguas en relación a su complejidad interna. En todo caso, cabe postular para toda lengua un nivel mínimo de complejidad, por encima del cual se asienta, a causa del devenir histórico, un bagaje de redundancia e irregularidad, de madurez gramatical, que aumenta la complejidad sistemática y pone en entredicho la supuesta tendencia a la regularidad y la simplificación de las lenguas. Seguidamente Elvira enlaza con cuanto expuesto en el apartado anterior, y examina la existencia y extensión de los fenómenos de jerarquía gramatical, manifestados a través de la estructura de constituyentes y de las configuraciones recursivas. El equilibrio entre eficiencia estructural y coste de procesamiento serían las claves para entender el desarrollo de la recursividad en la sintaxis, dentro de la tendencia, a estas alturas ya bien delineada, a consolidar una gramática en la que avanzan los criterios formales de jerarquía sintáctica. Particularmente novedosas son las observaciones que cierran el capítulo, con las que Elvira apunta a la relación entre complejidad y estructura social: factores sociolingüísticos como el nivel de aislamiento y el número de usuarios interfieren en el desarrollo y la acumulación de la complejidad.

Así, por ejemplo, la simplificación gramatical del inglés se debería a situaciones históricas de contacto, y la expansión y el desarrollo de la sociedad de los hablantes de una lengua conducirían a un retroceso gramatical en áreas como la flexión o la deixis. En el estudio del cambio lingüístico, y ya abandonada la teoría catastrofista, se ha de matizar, en definitiva, la idea uniformista de la lengua, cercana a quienes acentúan el carácter biológico y psicológico del lenguaje. Los propios hechos de la lingüística histórica y hechos nuevos procedentes de la investigación sociolingüística invitan a buscar una posición entre uniformismo y evolución: la lengua es sensible a la influencia de los factores culturales y sociales hasta extremos que no habían sido intuitidos hasta hace pocos decenios.

El volumen de Javier Elvira constituye un excelente punto de partida, riguroso pero accesible a un público relativamente amplio, para el estudio de la cuestión. De la lectura emerge una fuerte trabazón entre los temas, reflejada en la propia trabazón de la exposición: las piezas conceptuales que van presentándose (uso, frecuencia, analogía, productividad, gramaticalización, configuracionalidad, etc.) se constituyen en engranajes que van construyendo el gran mecanismo del cambio lingüístico descrito en el capítulo 11, que ve el avance de la jerarquía gramatical en detrimento de las configuraciones pragmáticas e informativas. Los datos y conceptos no quedan aislados, sino que cobran sentido en esa óptica más amplia. De la misma forma, algunos de los ejemplos recurren en distintos apartados, lo que da la posibilidad al lector de fabricarse una perspectiva poliédrica acerca de los mismos. Cabría quizás, en futuras ediciones, añadir un índice temático para la consulta. La abundancia de ejemplos, procedentes tanto del latín y las lenguas románicas como de otras familias lingüísticas, constituye otro de los puntos fuertes de la obra. La rica bibliografía, al día, permite a Elvira ofrecer un panorama muy actual que no descuida las últimas propuestas y líneas de investigación ni rehúye los temas más polémicos. En definitiva, *Lingüística histórica y cambio gramatical* constituye una auténtica navaja suiza para quien desee adentrarse en estas disciplinas.

Pons Rodríguez, Lola (2016). *Una lengua muy larga. Cien historias curiosas sobre el español*. Barcelona: Arpa, pp. 251

Florencio del Barrio de la Rosa

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Pocos desafíos resultan más arduos para el profesor de Historia de la lengua española que el de hacer comprensible y claro el concepto de *yod* a sus estudiantes. La empresa se nos antoja casi imposible si nuestro auditorio no ha abierto jamás el *Manual* de Menéndez Pidal. La autora de estas curiosas historias sobre el español lo consigue, sin embargo, con facilidad aparente. La divulgación de la investigación lingüística es uno de los retos de la filología, en particular, si dejamos de lado los libros de corrección idiomática. Lola Pons Rodríguez lleva a cabo este reto con soltura y agilidad, con desenfado y confianza. El libro *Una lengua muy larga. Cien historias curiosas sobre el español*, que acaba de aparecer en la editorial Arpa (no obstante la pulcra edición, indicamos dos erratas menudas: 'Pardo' por 'Pando' en p. 34 y 'lo' por 'los' en p. 249), recoge, reescribiéndolos, los episodios que desde 2009 la autora ha ido comentando y difundiendo en su blog *Nosolodeyod*. Pons Rodríguez sabe sacar partido de las nuevas tecnologías para divulgar y enseñar la historia del español y se atreve incluso a desafiar los trending topics, como cuenta en «La tarde en que #Filología agitó Twitter» (pp. 185-186).

El volumen se divide en seis partes principales. Las primeras («Sonidos y letras», «Las estructuras», «Palabras, palabras, palabras» y «Los textos») corresponden a las unidades que conforman la lengua y se disponen tal como estas unidades van componiéndose para estructurar cada uno de los niveles lingüísticos: fonología, sintaxis, léxico y discurso. A estas cuatro partes se suman otras dos («Filología y filólogos» y «Felices Fiestas»); la primera de ellas eleva un monumento a la filología y a las mujeres y hombres que han dedicado su vida al amor por las palabras. Esta parte está cargada de emotividad, como las líneas dedicadas a Manuel Ariza, maestro de la autora (pp. 203-205), pero también de espíritu reivindicativo (se observa en las páginas consagradas a María Moliner, pp. 195-196, donde Lola Pons no se detiene únicamente en su conocida faceta lexicográfica, sino que la coloca como modelo de la difícil tarea de conciliación laboral y familiar que deben afrontar muchas mujeres de hoy) y, por supuesto, de

humor (el extravagante parangón entre Juan de Valdés y el cafetero Juan Valdez, pp. 191-194, sirve a la autora para hablar del humanista conqueñense y su *Diálogo de la lengua*). La segunda de estas partes cierra el libro y trata de la conexión que la autora, con un ingenio maravilloso, establece entre los acontecimientos notables o los días festivos y conmemorativos del año y la historia lingüística del español; por supuesto, el día de la Hispanidad, pero también la Noche de Reyes, San Valentín, el Día de la Mujer Trabajadora, la Semana Santa, la Feria de Abril, San Fermín, la Operación salida, el inicio de la Liga, etc., dan pie a la autora para contarnos con gracia, pero con seriedad alguna curiosidad de la historia de nuestra lengua.

En efecto, cualquier evento de la actualidad pone en marcha la reflexión metalingüística de la autora y su curiosidad sin límites. Relaciona al actual rey de España, Felipe VI, con el segundo de los Felipes y, aprovechando la ocasión, nos da noticia de la trascendencia lingüística que supuso la capitalidad de Madrid en 1561 (pp. 35-36). Incluso el pequeño Nicolás, ese peculiar personaje de la farándula política, tiene cabida en estas entretenidas historias (pp. 109-110) y es aprovechado para (otra de las cualidades del libro) introducir un tema que merece ser investigado, la distribución de los sustantivos que denotan personas jóvenes ('chico', 'pequeño', 'guaje', etc.). O el maestro Yoda y el cambio del orden de palabras (pp. 88-89). O la final de Eurovisión de 2014 y las terminaciones en -udo (pp. 107-108). O la revuelta del burgalés barrio de Gamonal (pp. 137-139). O canciones, actores, acontecimientos socio-políticos,... de cualquier evento saca provecho la autora para contarnos una curiosidad del español, venga a cuento... o no, pues sabe asociar con agudeza e ingenio la actualidad del momento con algún fenómeno o aspecto lingüísticos. En realidad, basta poco para poner en funcionamiento la capacidad metalingüística de la autora, la placa de una calle (pp. 83-84, pp. 168-169) o la lápida de la Iglesia del Salvador de Sevilla (pp. 57-59), y sacar alguna reflexión o consejo útil para los profesores y los estudiantes («Para enseñar, siempre es mejor recurrir al ejemplo próximo que al lejano; para aprender, a veces solo basta con pasearse, mirar y preguntar», p. 84) o para los investigadores y los estudiosos («Este lapicida yeísta y seseante nos enseña que la historia de la lengua no solo se hace con documentación escrita en papel y que los hablantes más conservadores no son forzosamente los mejor valorados», p. 59).

Lola Pons ya había dado muestras de sus cualidades como enseñante en libros anteriores como *La lengua de ayer*, peculiar manual sobre la historia del español, compuesto de ejercicios y actividades heurísticas. También había demostrado su enorme sagacidad al ser una de los primeros estudiosos al ocuparse del paisaje lingüístico en España, línea de investigación de moda en la Sociolingüística actual, con su libro *El paisaje lingüístico de Sevilla* (2012), del que también se ocupa en «Lengua en el paisaje» (pp. 178-179). Con el volumen que ahora reseñamos se ponen de manifiesto, además, sus excelentes dotes narrativas. El relato «24 horas

en la vida de un imperfecto» (pp. 85-86) es, sencillamente, estupendo.

Además de ser un libro divulgativo, como evidencia su estilo fresco y ameno, se nota que está escrito para enseñar y aprender. Así, la autora nos informa de las primeras reformas ortográficas de la RAE (pp. 45-46), nos explica qué es la clisis pronominal (pp. 77-78), un cambio lingüístico (pp. 79-80), el doblado de posesivos (pp. 94-95), la poligénesis temporal (pp. 123-124) o las relaciones de causalidad (pp. 240-241), nos aclara qué es y no es una falta de ortografía (pp. 218-220), nos define 'lipograma', y de rondón nos cuela la evolución del sistema vocálico (pp. 54-56), 'epónimo' (pp. 133-134), 'topónimo' (pp. 230-231), un calco (pp. 242-243), etc., etc. Pero también se proponen temas de investigación, sobre todo, a propósito de la variabilidad léxica ('sostén' vs. 'sujetador', 'rojo' vs. 'colorado'...) o la sufijación (-udo vs. -ón, -or vs. -ura) y nuevos instrumentos metodológicos para la investigación en la Historia del español, como las posibilidades de la página web del Instituto Nacional de Estadística (<http://www.ine.es>): la interrogación sobre los apellidos *Cabezudo* (ausente en Burgos, La Rioja y Soria) y *Cabezón* (casi inexistente en Zamora y Salamanca) nos daría una primera idea sobre la distribución -udo vs. -ón.

Estas cien curiosas historias sobre el español forman un volumen ameno y divertido, de lectura fácil y entretenida, pero también serio y crítico, donde en cada página, sin caer nunca en la erudición idiota, se cuelean los enormes conocimientos de la autora. Merecía la pena. Gracias.

Alvar Ezquerro, Manuel (2014). *Lo que callan las palabras. Mil voces que enriquecerán tu español*. Madrid: JdeJ Editores, pp. 331

Rocio Luque

(Università degli Studi di Udine, Italia)

Keywords Etymology. Dictionary. Philology.

Durante el acto de inauguración del I Congreso Internacional de la Lengua Española, que tuvo lugar en Zacatecas en 1997, Octavio Paz definió la vocación poética como un amor inusitado por las palabras, por su color, su sonido, su brillo y las significaciones que muestran cuando, al pronunciarlas, pensamos en ellas y en lo que decimos. Se trata de un amor que se convierte en fascinación por el reverso del lenguaje – el silencio –, ya que cada palabra, al mismo tiempo, dice y calla algo y saberlo es lo que distingue al poeta de los filólogos, los gramáticos y todos los que practican las artes sutiles de la conversación.

En este sentido, resulta ser muy significativo el título que Manuel Alvar Ezquerro ha escogido para uno de sus últimos esfuerzos, *Lo que callan las palabras*, un libro que, como el mismo autor afirma en su introducción, «La prodigiosa vida de las palabras», no es un diccionario histórico ni etimológico, aunque el origen de los términos recogidos es el que explique el porqué de los sentidos o de las relaciones entre los mismos. Y no es tampoco un volumen de investigación filológica, por más que haya sido necesaria en su creación y por más que contenga referencias a los contenidos del diccionario de la Real Academia y citas de autores de diccionarios del Siglo de Oro. Resulta ser significativo porque este libro, que se presenta como un diccionario, no recoge solamente mil voces de uso más o menos cotidiano de la lengua española, sino que recoge mil historias – de orígenes, de relaciones entre los términos, de desarrollos de sentidos nuevos, de contactos con factores extralingüísticos – que las palabras ‘callan’.

Y basta con consultar el lema ‘etimología’, compuesto por ‘étimos’ y ‘logos’, para recordar que este es el sentido verdadero de una palabra, que Nebrija la utilizó como equivalente de ‘derivación’ para la morfología actual y que el gramático latino Cosconio la consideraba un verdadero negocio porque en ella «está encerrado el ser de la cosa, sus calidades, su son, su materia, su forma, y de alguna de ellas toma nombre» (p. 138),

con unas imágenes que nos recuerdan la definición de vocación poética de Octavio Paz o, diríamos nosotros, evocación.

A lo largo del volumen, nos vamos encontrando con un descubrimiento o redescubrimiento – en el sentido de acción y efecto de recordar – tras otro. Acuden a nuestro encuentro los colores y nos percatamos de cómo los ‘azulejos’ no tienen nada que ver con el color azul, por derivar árabe hispánico *azzuláyǵ*; mientras que los ‘piropos’ se conectan con el color rojo intenso, al originarse en el griego *pyropós*, es decir ‘parecido al fuego’, tal y como la pasión que pretendidamente encierran los halagos verbales. Un rubor que tal vez aumentaría en una dama si, además de ser piropeada, recibiera como ofrenda floral unas orquídeas y supiera que estas toman su nombre de la forma de su raíz, cuyos tubérculos se denominan en griego *orchis*, es decir, testículos. Y acudiendo a otro dominio sensorial, en un proceso sinestético, le prestamos oído al carácter onomatopéyico de ‘gárgara’ o ‘burbuja’ pero también de ‘ganga’, «un bien que se adquiere a un precio muy por debajo del que normalmente le corresponde» (p. 151) por su conexión con la voz nasal de algunas aves.

Adentrándonos y descomponiendo las palabras, llegamos a las que derivan por prefijación, como es el caso de ‘desastre’, en donde el prefijo culto ‘de(s)-’ crea ‘des-astre’, o sea, la situación que vive quien ha perdido el favor de los astros. De la misma manera, es curioso observar cómo de ‘firmar’, en el sentido de «hacer firme todo lo contenido y escrito encima de la firma» (p. 115), deriven verbos como ‘a-firmar’, ‘con-firmar’ y ‘re-firmar’, pero, sobre todo, el verbo ‘en-fermar’, típico de quien pierde la firmeza que consiste en la salud. El prefijo latino *op-*, variante de *ob-*, lo encontramos en el lema ‘oportuno’, de *op-portus*, cosa que va a o hacia el puerto, con lo cual ventajosa y favorable. En palabras como ‘prostituta’, en cambio, hallamos el morfema ‘pro-’, ‘delante de, por’, que nos comunica que este sustantivo, de *pro-statuere*, denominaba a una mujer expuesta delante, públicamente a la venta.

Algunas preposiciones han dado lugar a lemas que han acabado por representar parónimos entre el español y el italiano, como en el caso de ‘bizcocho’, de *bis-coctus*, «cocido por dos veces» (p. 50), y que en italiano ha llevado a la formación de *biscotto*, lo que en español sería una ‘galleta’ mientras que al ‘bizcocho’ en italiano se le llama curiosamente *pandispagna* y solamente *galletta* en el caso del pan que se conserva mucho tiempo. Son muchos los falsos amigos que se dan entre ambas lenguas y que se podrían explicar con este volumen, como la famosa ‘gamba’, que en español es el nombre de un crustáceo por proceder del catalán *gamba*, mientras que en italiano es la ‘pierna’ por derivar del latín vulgar *camba*, y a su vez del griego *kampé*.

Los contactos entre ambas lenguas, el italiano y el español, aumentan consultando otras entradas, como ‘embarazar’ y ‘corbata’, que representan respectivamente un hispanismo y un italianismo; o ‘gazpacho’, que se

conecta con la voz *gazpáčo* del árabe hispánico, de algo hecho con sobras, lo cual explicaría la ausencia del tomate en la definición académica de la palabra; pero posiblemente también con el término toscano *guazeto*, con el que se denomina un tipo de potaje o guisado líquido con pedazos de viandas. Si nos detenemos en ‘calza’, los lemas se entretajan aún más, pues se pone de relieve cómo la voz latina *calcĕa* haya dado lugar a palabras como ‘calceta’, ‘calcetín’, ‘calzado’ y ‘calzoncillos’ en español, y *calza*, *calzatura*, *calzino* y *calzoni* en italiano, mezclando no solo denominaciones sino sendas realidades. Y percatémonos, por ende, en los distintos derroteros de la palabra ‘apagar’, que antiguamente significaba ‘satisfacer, apaciguar’, acepción que al italiano ha llegado con *appagare*, y que por innovación semántica en español ha dado lugar a ‘extinguir el fuego o la luz’.

Como hemos venido observando, este volumen representa un instrumento muy útil para aprender a usar bien el léxico, por parte de un discente, y para, como nos dice el mismo autor, «enseñar deleitando» (p. 11) lo que representa el ‘florilegio de palabras’ de la lengua española, sobre todo, añadimos, en el caso de la didáctica del español como lengua extranjera. Si como nos recuerda Octavio Paz, el poeta sabe que el silencio es inseparable de la palabra, es su tumba y su matriz, la letra que lo entierra y la tierra donde germina, podemos afirmar que Manuel Alvar Ezquerra en *Lo que callan las palabras* ha escarbado, y mucho, con un amor inusitado hacia el verbo que acalla o *appaga*.

Enríquez Gómez, Antonio (2015). *Academias morales de las Musas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2 tomos, pp. 654, pp. 606

Felice Gambin

(Università degli Studi di Verona, Italia)

I due corposi volumi offrono lo studio e l'edizione critica annotata delle *Academias morales de las Musas* di Antonio Enríquez Gómez (1600-1663). L'opera, inizialmente stampata a Bordeaux nel 1642, è una miscellanea di poesia e teatro di un autore nato da padre converso e madre *cristiana vieja*, sposato con la sorella di un funzionario dell'Inquisizione. Il nome del marrano di Cuenca è per noi legato, soprattutto, a quello che è, da poco più di un secolo, il suo libro più letto e conosciuto: *El siglo pitagórico y vida de Gregorio Gualdaña* (Rouen, 1644). Nondimeno, le *Academias morales de las Musas* è il suo testo in versi più noto e di maggiore successo in Spagna tra Seicento e Settecento, con ben sette edizioni pressoché integrali in un secolo, testimoni manoscritti, *pliegos sueltos* e diverse edizioni parziali.

L'autore – vissuto in esilio o autoesilio in Francia dal 1636 forse per ragioni politiche o forse per ragioni religiose, facendo poi ritorno in Spagna nel 1649 sotto il nome di Fernando de Zárate, pseudonimo con il quale firmerà molte sue commedie prima di essere identificato e finire i suoi giorni nelle carceri di Siviglia – è stato letto e apprezzato proprio a partire dalle *Academias morales de las Musas*. Non si può negare che l'opera sia stata un grande successo editoriale e che con abilità Enríquez Gómez, mercante *anusim*, abbia saputo cavalcare un genere che aveva come modelli, tra gli altri, la *Arcadia* e i *Pastores de Belén* di Lope de Vega, il *Para todos* di Juan Pérez de Moltalbán, il *Deleitar aprovechando* di Tirso de Molina, sapendo, da buon commerciante, che, oltre per la fama letteraria, i libri si scrivono per essere venduti.

Molto opportunamente nelle pagine introduttive Rafael Carrasco si sofferma sulle posizioni di vari studiosi a favore del presunto criptogiudaismo dell'autore, sulla sua probabile conversione al cattolicesimo o sulla sua adesione a una sorta di religione naturale. L'*excursus*, intitolato «Antonio Enríquez Gómez, un escritor judeoconverso frente a la Inquisición» (pp. 17-54), è quanto mai necessario perché troppo spesso e in maniera ossessiva gli studiosi si sono lasciati conquistare, non sempre a

ragione, da un'interpretazione biografica dei temi toccati dall'autore. Sulla scorta dei lavori e delle ricerche d'archivio di Israël Salvador Révah, secondo il quale il giudaismo «es una realidad insoslayable que afecta a toda su personalidad y da la clave que ilumina toda su producción literaria» (p. 41), anche per Rafael Carrasco «Enríquez Gómez era efectivamente criptojudío o 'marrano', y la aparente ortodoxia católica de sus últimos años sevillanos, una cortina de humo, a lo sumo un poco más que eso: una problemática tentativa de ser lo que no era, siendo lo que era» (p. 42). In fin dei conti tuttavia il pensiero e l'opera dell'autore, siano o meno in relazione al supposto criptogiudaismo, si intrecciano e si costituiscono a partire da un modello di giustizia e di tolleranza che va oltre qualsiasi dogmatismo, sia esso di matrice cattolica o giudaica.

E così, inquadrata l'opera nel contesto storico-politico e socio-culturale dell'epoca, «cerrada la perspectiva religiosa por indecible, así como la ideológica por insuficientemente esclarecida» (p. 54), nella seconda densa introduzione al volume Felipe Pedraza Jiménez presenta – dopo un breve accenno alle fortune come drammaturgo ben integrato nell'ambiente madrilenno prima dell'esilio francese e ai tratti di un scrittore autodidatta compulsivo, di un commerciante affascinato dalla lettura libresco – la complessità strutturale delle *Academias morales de las Musas* (pp. 55-129).

Dedicate alla regina di Francia, Anna d'Austria, figlia di Felipe III e sposa di Luigi XIV, le *Academias morales de las Musas* mostrano una struttura che mescola testi lirici e commedie. Un principio estetico dichiarato sin dal prologo: «conociendo que la variedad es la sal del entendimiento, juez de la lectura, en cada una de las cuatro academias que van en este libro, vestí la introducción de versos amorosos, y la academia, de morales conceptos, cerrándola con una comedia» (p. 266).

La cornice narrativa vede diversi cavalieri e dame in un *locus amoenus* nelle vicinanze della città natale dell'autore: Cuenca. L'occasione è rappresentata dalle ormai prossime nozze del duca Antilo con Laura. Le diverse voci dei cavalieri consentono a Enríquez Gómez di consegnare al lettore una molteplicità di stili e generi, una varietà costruita sul bisogno di tenere conto delle esigenze e delle aspettative del lettore. Anche i temi toccati rispondono a quella varietà, cara agli ingegni dell'epoca, considerata sale dell'intelletto e posta nel prologo come obiettivo dell'opera. Il tutto ovviamente combinato al piacere di decifrare e indovinare da parte del lettore i concetti, a riscoprire le *agudezas*, a ricercare le corrispondenze tra gli oggetti. Accanto ad un assetto metrico che vede le strofe abituali del tempo (il sonetto, il romance, la decima, le canzoni, le odi...) e che rivela gli autori e le letture più care ad Enríquez Gómez, l'impiego del topico letterario dell'Accademia, in questo caso fittizia, permette di toccare e cantare un'incredibile e vastissima molteplicità di temi. Come precisa Felipe Pedraza Jiménez nel suo contributo, emblematicamente intitolato «'La variedad, sal del entendimiento': Antonio Enríquez Gómez y las *Academias*

morales de las Musas», il volume presenta «una pluralidad de incitaciones estéticas contrastantes: lo amoroso y lo moral; lo trascendental y lo burlesco; el cultismo y su parodia; la paráfrasis reverencial de los textos sagrados y la sátira social de raigambre quevedesca; la recreación cultista de las trasnochadas fantasías caballerescas y la expresión del dolorido sentir del yo poético» (p. 74). E molto probabilmente nessun motivo e tema di questa frondosa miscellanea gode di una qualche particolare prerogativa.

Tra i meriti di questa pubblicazione vi è quella di porre finalmente le condizioni per impedire letture parziali delle *Academias morales de las Musas*: arduo privilegiare un motivo rispetto ad un altro, discutibile, dinnanzi a tanta varietà di versi, prediligere un genere rispetto agli altri ed emettere, come spesso è stato fatto, un giudizio sull'intero variopinto insieme. Ogni genere, inevitabilmente, impiega un proprio vocabolario e una propria sintassi. Con acume lo rileva lo stesso Felipe Pedraza Jiménez: «el lector de la integridad de las cuatro Academias [...] se siente sorprendido ante casi todas las consideraciones estilísticas que se han difundido sobre el libro» (p. 106).

I più di diecimila versi, escludendo quelli delle quattro commedie, mostrano quanto sia riduttiva la lettura meramente autobiografica dell'opera, approcci che spesso hanno finito per ritenerla un attacco contro la Spagna degli inquisitori, dimenticando che tutte le edizioni – ed inspiegabile sarebbe tanta ottusità e stoltezza da parte dei censori! – furono stampate con le approvazioni proprie del tempo. Indubbiamente vi sono nelle *Academias morales de las Musas* molti elementi ed echi della vicenda personale dell'autore, ma schiacciarle su tali aspetti non spiegherebbe il successo di pubblico avuto in Spagna sin dalla prima edizione di Valenza del 1647 di un libro inizialmente stampato in Francia. L'interesse per la miscellanea di Enríquez Gómez sta nei suoi valori letterari e stilistici e nell'essere un documento che consente di scandagliare *topoi*, miti, ossessioni e gusti del pubblico di un'intera epoca. In tal senso, gli evidenti echi biografici di molti testi lirici che hanno per esempio come motivo il tema dell'esilio si intrecciano alla biografia dell'autore, ma rimandano anche a quella tradizione letteraria, ben conosciuta e perfino ostentata da Antonio Enríquez Gómez, che va da Ovidio fino al Conde de Villamediana.

Ben più di un accenno meriterebbe l'edizione dei testi delle quattro commedie che accompagnano le *Academias morales de las Musas*, nell'ordine: *A lo que obliga el honor*, *La prudente Abigaíl*, *Contra el amor no hay engaños* y *Amor con vista y cordura*. Ciascuna di queste commedie viene dapprima presentata e poi commentata e annotata, rispettivamente da Rafael González Cañal, da María Dolores Martos Pérez, da Teresa Julio e da Almudena García González. Pure in questo caso le quattro commedie rinviano a generi diversi, dal dramma d'onore alla commedia di *capa y espada* a quella di tema biblico.

Meticolosa infine l'analisi svolta da Milagros Rodríguez Cáceres, con la collaborazione degli editori delle quattro commedie, delle questioni testuali e delle varianti ortografiche che pongono le varie edizioni, senza tralasciare i *pliegos sueltos* e i manoscritti che contengono alcuni dei testi lirici o le quattro commedie che costituiscono l'opera (pp. 207-239).

A questo grande e difficile lavoro, sapientemente coordinato da Milagros Rodríguez Cáceres e Felipe B. Pedraza Jiménez, va aggiunto l'attento apparato di note che accompagna l'edizione di ciascuna delle quattro *Academias*. Se l'edizione dei preliminari è curata e annotata da Milagros Rodríguez Cáceres e Felipe B. Pedraza Jiménez, quella delle quattro *Academias*, con esclusione, come già detto, delle commedie, sono a cura di Milagros Rodríguez Cáceres, mentre le annotazioni della prima e della seconda sono di Jaime Galbarro e della terza e della quarta di Felipe B. Pedraza Jiménez. Al lettore godere di questo voluminoso *corpus* lirico-narrativo del Seicento, finalmente accessibile in un'edizione critica grazie all'operosa e non fittizia accademia che ha saputo riunire gli sforzi di studiosi affermati ma anche di giovani preparati e brillanti intorno alla sfuggente e non ancora abbastanza conosciuta figura di Antonio Enríquez Gómez.

Song, H. Rosi (2016). *Lost in Transition. Constructing Memory in Contemporary Spain*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 212

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

The account of Spain's transition to democracy that emerges from the pages of Rosi Song's book *Lost in Transition: Constructing Memory in Contemporary Spain* is rather disturbing. The author, through selective yet wide-ranging readings of a variety of texts/media (fiction, TV series, films, manipulated pictures) stresses a puzzling version of that period. Moreover, she focuses on a very short time period, the years between the death of the dictator in 1975 and the remaking (or revamping or recreation) of a new democracy with the first PSOE government in 1982. The *sexenio liberal* came to an abrupt ending and major adjustments were imposed by force (nonetheless a *coup d'état* on February 23, 1981). Major adjustments were made in the way that nationality issues were to be dealt with in the brand new Spain (*estado de las autonomías*) under the umbrella of a new very restrictive law, the infamous LOAPA (*Ley Orgánica de Armonización del Proceso Autonómico*).

Song's thesis is that there is an intimate connection and a clash between the celebratory memory of Spain's political shift (which can be read as a forgetting of the true nature of the transition to democracy) and the narratives of Spain's on-going financial and political crisis. She believes that «the narrative of Spain's political transformation has been under scrutiny since the 1980s», but «it is only now that the foundational pieces of this triumphant story are being challenged directly» (p. 2). In the book, the term 'project' refers to the nature of the undertaking of these memories. These are recollections that are carefully planned and broken down into details, with the goal of achieving a particular objective. The projects recreate conditions that facilitate the possibility of experiencing the past *in the present* through 'affect', intimate connection, or as an extension of one's self or one's current circumstances. The book examines several challenges to a triumphant narrative of the Transition through a close reading of recent films, television series, and novels that revisit the political period of Spain's transformation from a dictatorship into a democracy. Song relates the memories narrated and represented in these works from what she calls a 'memory project' in which a generation of writers, filmmakers, and TV producers born in the sixties and early

seventies revisit this period in an effort to capture and narrate the experience of political change. The author characterizes these memories as 'projects' because of the way the *Transición* is perceived: «as an open question or a conundrum to be solved individually and collectively» (p. 2). Song claims rightfully that this is a chapter in Spanish history that it is unfinished and misunderstood.

Song starts the first of the book's five chapters, «Transitional memories», with a review of recollections of the transition years stressing their 'structure of feeling'. Next she examines the debate over the 2007 Law of Historical Memory claiming that memory in Spain has been forced into private spaces. The concept of 'affect' is introduced as a general framework for examining how these memories are produced and how they endure socially and culturally. «Ordinary Memories: Feeling the Past» focuses on how memory is constructed not for its referentiality towards a historical event but rather for its emotional content and affective structure. «The Moment of Memory» provides readings of Javier Cercas's non-fiction essay *Anatomía de un instante* (2009); two TV miniseries, *23-F: El día más difícil del Rey* (2009), *23-F: Historia de una traición* (2009); and a film adaptation of the event, *23-F: La película* (2011). The author sustains that the 23-F has been transformed into a sign, a Peircean index that sustains multiple significations. Song includes insightful comments on a mock documentary about the 1981 *putsch*, *Operación Palace*. Aired in 2014 and conducted by Jordi Évole, it sparked wide controversy on the dangers of manipulating the past.

«Mediating Memory (or Telling How It Happened)» examines an extremely popular television series *Cuéntame cómo pasó* (2001-) and *La chica de ayer* (2009). The first one has been running for fifteen years. Both are good examples of how the past is transformed into a memory project to be narrated, remembered, and recreated. They also illustrate the important role that contemporary media plays today in shaping our views of the past and our memories of historical events. Song also highlights the way popular culture mediates our affective relationship with the past, borrowing from the concept of 'media memory'. It incorporates the senses of *media* (i.e. mass media) and *mediation*, the term 'media memory' speaks to exploration of collective pasts that are narrated through popular forms of communication such as newspapers, television, radio.

In the final chapter, «Transitional Stories», Rosi Song scrutinizes four novels about the *Transición* published in 2011. These are books written by authors born between 1960 and 1963 that experienced that period at an early age: Benjamín Prado's *Operación Gladio* (2011), Ignacio Martínez de Pisón's *El día de mañana*, Antonio Orejudo's *Un momento de descanso*, and Rafael Reig's *Todo está perdonado*. In a close reading of these novels, she considers new ways of analysing this continued obsession with the past. They are a generational response to the experience of the *Transición*. Song convincingly shows that these novels can be read as

an act of remembering but also as a structure of affect that produces a particular relationship with the past, thus demanding a new reading of the familiar stories and known critical perspectives on Spain's political transformation and the country's relationship with its troubled past. Song chooses not to focus on the critical views these works may express about the politics of the *Transición*. She is interested instead in examining their positioning towards the past. In general, she does not pay attention either to important political events of the time, such as the tension between the central government of Spain and its culturally and linguistically diverse regions, or the rising of a gender oriented movement that was one of the many transformations of the period.

This an excellent book. In the introduction, Song claims that the written and visual texts analyzed in her book expose how the years of the political transition represents an unfinished (or not quite understood) chapter in Spanish history. After a careful reading of the book one has even more questions than before starting it. These are sound doubts provoked by a thoughtful reflection. As Montaigne put it: «Philosopher, c'est douter». If narratives about the Spanish civil war are the equivalent of *Western* films in U.S. culture, indisputably narratives on the *transición* are its *film noir*. With many shadows, sinister plots, shady characters, chaos and confusion. And very little hope.

Mayorga, Juan (2014). *Teatro sulla Shoah. Himmelweg – Il cartografo* – JK. Studio e trad. di Enrico Di Pastena. Pisa: ETS, pp. 253

Elide Pittarello

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Con tre opere di Juan Mayorga che hanno per tema la Shoah si inaugura presso la casa editrice ETS di Pisa la collana *La maschera e il volto*, dedicata a edizioni e traduzioni di testi del teatro ispanico moderno e contemporaneo. La notorietà di cui gode in Italia questo genere di spettacolo è esigua. Già si mette in scena poco del teatro del Siglo de Oro, non c'è da stupirsi se il teatro attuale è conosciuto sporadicamente malgrado esista un discreto corpus di traduzioni. Ben venga dunque questa pregevole iniziativa editoriale, diretta da uno specialista del settore come Enrico Di Pastena, che cura anche il primo volume della collana. Ne ha in preparazione altri due: *La terra* di José Ramón Fernández, la cui edizione è ancora opera sua, e *Sotto la casa* di Josep M. Benet i Jornet, con introduzione di Simone Trecca. Il nome di Juan Mayorga e la scelta di queste tre opere sulla Shoah costituiscono già una dichiarazione di intenti: l'inclusione a pieno titolo di un autore spagnolo, nato a Madrid nel 1965, nel contesto culturale di quell'Occidente che non smette di interrogarsi sulle proprie responsabilità e prospettive. Ancora prima che morisse Franco gli scrittori spagnoli più innovativi – si pensi ai Novísimos – puntavano a un paese che non potesse più dirsi 'differente', una qualità accampata dalla dittatura per contrapporsi alle democrazie europee uscite dalla seconda guerra mondiale. E in effetti così è stato. Tuttavia, fuori dai circuiti accademici, gli stereotipi tendono a persistere al di là delle evidenze, usati come dispositivi identitari di comodo anche se mal corrispondono alle dinamiche reali. Capita ancora che in Italia ci si meravigli del prestigio internazionale di qualche scrittore spagnolo, giudicato un *outsider* piuttosto che l'esponente di una letteratura contemporanea importante e in gran parte da scoprire a causa di strategie editoriali miopi o prudenti in eccesso. Da questo punto di vista sono molte le lacune da colmare.

Per fortuna Juan Mayorga, drammaturgo di spicco e molto noto anche all'estero, ha già fatto il suo ingresso in Italia con alcune delle sue numerosissime creazioni, che finora ammontano a una cinquantina di titoli fra opere di durata normale e altre brevi o brevissime, oltre a molti adattamen-

ti di testi altrui e alla produzione saggistica. La prima *pièce* è stata *Altra cenere* (Firenze: Alinea, 2004). Successivamente sono apparsi *Himmelweg* (*La via del cielo*), *Animali notturni*, *Hamelin* e *Il ragazzo dell'ultimo banco* (*Teatro*, introduzione di Davide Carnevali, Milano: Ubulibri [2008]). Più di recente sono stati pubblicati *La pace perpetua* (Roma: Luca Sossella, 2014) e questo *Teatro sulla Shoah*, nella fine versione con testo a fronte del curatore. Tra i molti fronti che volutamente lascia aperti Juan Mayorga, accedere all'originale del testo ha in questo caso il valore aggiunto dello scarto fra l'una e l'altra lingua, un elemento ulteriore di quella dialettica fra palcoscenico e platea che fonda tutta la produzione del drammaturgo, convinto che un'opera ne sappia comunque più del suo autore, vale a dire che non sia mai conclusa o perfetta, e che tocchi allo spettatore fare la sua parte nella costruzione partecipe (e magari anche conflittuale) del senso. Forse anche per questo non è infrequente che l'autore ritocchi o riscriva alcuni suoi testi. Tanto più se riguardano una questione scabrosa e delicata come la Shoah.

È cosa nota quanto Juan Mayorga sia capace di coniugare mirabilmente il fervore etico e la perizia teatrale. Un connubio che in tempi lontani sarebbe stato etichettato come espressione dell'*engagement* o del *compromiso*, se il termine non fosse ormai così ossidato da richiedere più complesse declinazioni nel contesto della memoria storica del XXI secolo. Il fenomeno è apparso relativamente tardi in Spagna, imputabile a condizioni politiche particolari, vale a dire la lunga durata del regime franchista e una transizione al sistema democratico costruita sul patto dell'oblio o del silenzio, messo poi sotto accusa a partire dall'ultima decade del secolo scorso. Contro l'opinione di chi considera la transizione spagnola un modello necessario di pacificazione civile, si leva la protesta di chi la ritiene un doppio oltraggio alla giustizia per aver concesso da un lato l'impunità agli oppressori e per aver disconosciuto dall'altro il dolore delle vittime. Non c'è stata riparazione. I tempi differiti con cui, in Spagna, si sono manifestate da più parti le rivendicazioni della memoria storica hanno comunque un vantaggio: l'opportunità di farle confluire nel vivo di una diatriba intorno alla memoria della Shoah emersa più di mezzo secolo prima e comprensibilmente non ancora risolta, sebbene si sia arricchita nel tempo di tanti apporti coraggiosi e travagliati nel campo della raccolta delle testimonianze, della storiografia, della filosofia, del diritto e delle arti in genere. Che cosa propone allora il teatro storico di Juan Mayorga, che con *Himmelweg*, *Il cartografo* e *JK* torna di questi tempi all'immane violenza della Shoah?

Nel suo ampio e puntuale studio introduttivo, completato da una copiosa bibliografia primaria e secondaria, Enrico di Pastena mette bene in luce l'accattivante personalità del drammaturgo che ha una laurea in matematica, un dottorato in filosofia e una intensa partecipazione a laboratori di scrittura da cui ha ricavato uno stile tutto suo. Molti sono gli echi dei più

grandi drammaturghi spagnoli e europei, senza tralasciare i classici greci. Sono omaggi a un pantheon di predecessori costruito su misura, ma uno è il maestro da cui Juan Mayorga non smette di trarre lezioni. È Walter Benjamin, il pensatore eterodosso dal destino tragico, l'esiliato in fuga verso Lisbona che nel 1940 muore suicida a Portbou per paura di finire in mano ai nazisti, quando la Spagna chiude la frontiera con la Francia. È questa sua morte che mette in scena la *pièce JK*, di appena due pagine, il cui titolo corrisponde alle iniziali di *Jude* e *Kommunist*, la duplice imputazione con cui Walter Benjamin era schedato in Germania. Tale rimane come unico riferimento alla sua persona anche nel testo teatrale. La vittima è privata non solo del nome ma anche della parola. Il breve monologo appartiene infatti al persecutore anonimo che gli sta alle calcagna e ne constata la fine con distacco, cifrando la poetica che accomuna le tre opere del *Teatro sulla Shoah*. Afferma in proposito Enrico di Pastena: «Nello scalzamento della parola di una delle più note vittime indotte del nazismo si rinnova una denuncia già presente nello sviluppo di *Himmelweg* ed in alcune situazioni del *Cartografo*: dei perseguitati resta soprattutto il sacrificio ed il silenzio, oppure la voce di chi contribuì a sterminarli» (p. 57).

È infatti la costellazione di ciò che manca – la traccia, il frammento, la fenditura, il salto: in altre parole, la discontinuità del pensiero e della rappresentazione – il legato più fertile di quel testo di culto che è, per Juan Mayorga, *Sul concetto di storia* di Walter Benjamin. Pur conoscendo il resto dei suoi scritti, è soprattutto da quello che egli apprende l'approccio ellittico o duplice alla memoria, come per esempio l'implicazione del presente nel passato, la connessione di oggetti distanti, il balenio dell'immagine dialettica che congiunge sapere e sentire. È ancora da quello che muovono le sue tematizzazioni del discorso dei vincitori che sopprime quello dei soccombenti o ne impone loro uno fittizio, a copertura del processo di annientamento in corso. Con analisi circostanziate Enrico di Pastena guida il lettore alla comprensione sia dei referenti storici che delle caratteristiche drammaturgiche delle tre opere proposte. Non è un cammino agevole. Non lo consentono né il tema né l'abilità di Juan Mayorga, cui sono familiari i limiti della ragione. Ma è per questo che lui fa teatro, dove la sua parola produce visioni. Sfruttando le convenzioni spettacolari, l'autore tratta l'esperienza del male per sottrazione, affronta il tragico dai margini e attraverso i dettagli, fa della violenza il principio delle sue figurazioni senza mai metterla in scena. E così facendo induce la comunità dei presenti a immaginarla e farsene carico.

Quintana, Lluís (2016). *Caminar per la vida vella. La memòria involuntària en la literatura i l'art*. València: Publicacions Universitat de València, pp. 347

Enric Bou

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aquest és un llibre que té un regust *vintage*. És fàcil d'associar-lo a primer cop d'ull amb alguns grans clàssic del comparatisme de la bona època, o a la manera de Becket, dels *bons dies*. Penso en llibres excepcionals com *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* d'Erich Auerbach (podríem dir que «no es a humo de pajas» que aquest autor és citat en diverses ocasions en el llibre), o els de Jean Rousset, el deixeble d'Albert Thibaudet i de Marcel Raymond. Per exemple, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman* (1973), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman* (1981) o bé *Le Lecteur intime. De Balzac au Journal* (1986). Rousset practicava un mètode anomenat de crítica temàtica, crítica de la consciència, o «critique des profondeurs» i el seu recurs principal era un pou de lectures que sabia relacionar amb gran perícia. Sabem que res no passa de moda tan ràpid com les escoles de crítica literària. En el llibre de Lluís Quintana no trobem una exhibició d'entelèquies abstruses, sinó d'allò que Roland Barthes anomenava el «plaisir du texte», a més d'un gust per les formes que no té res de formalista ni d'exquisit, cercant els excessos estetitzants. Quintana treballa amb textos d'un cànon indiscutible i no es perd per les lleixes polsegoses d'una biblioteca de rars plena d'autors que ni Borges hauria pogut llegir. Les referències, els exemples utilitzats per organitzar l'exploració, són textos literaris, però també sovint l'autor fa ús de referències artístiques i en més ocasions cinematogràfiques que inclouen, per exemple, *La mort a Venècia* de Thomas Mann i Luchino Visconti o bé *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. El llibre en conjunt es revela com un exercici brillant de literatura comparada, incorporant en l'exploració sobre la memòria involuntària en la història de la literatura, grans escriptors i llibres: de Goethe a Rousseau, de Leopardi a Nietzsche, de Maragall a Joyce, de Proust a Walter Benjamin i Mercè Rodoreda. L'exposició segueix un ordre cronològic per proporcionar al lector una marca fàcil d'identificar, centrat en una selecció de textos dels segles XIX i XX, però amb recurs a la

literatura grega i llatina, o d'altres segles, incloent-hi Cervantes i algun episodi del *Quijote* o episodis de Descartes. L'objectiu és que l'assaig «ens ajudi a entendre millor d'on prové la percepció de la memòria que tenim actualment» (p. 23).

El llarg recorregut de Lluís Quintana arrenca d'un lloc (gairebé) comú: la memòria involuntària, que Marcel Proust va fer famosa gràcies al conegut episodi de la magdalena. El llibre estudia la presència de la memòria involuntària i altres derivats o experiències afins, en la literatura, la pintura o el cinema, i en fa un seguiment cronològic basat en textos de diverses literatures europees. Contraposa la memòria involuntària a d'altres fenòmens psicològics com la *rêverie* (que tradueix raonadament per 'somieig') o el *déjà vu*, i en situar-los en el context de la literatura occidental, es fa entenedor que tots ells provenen d'una tradició que ha intentat donar compte d'alguns aspectes no sempre ben compresos de la naturalesa humana.

Després d'uns «Consideracions inicials sobre la memòria» que inclouen a Freud i Harald Weinrich, el viatge ens du a «L'associació d'idees», «El somieig», «La memòria involuntària», «El *déjà vu*», fins arribar a unes consideracions finals que sistematitzen el concepte de memòria involuntària amb una *grand finale* espectacular. L'associació d'idees és resolta amb el recurs a Virgili, Boccaccio, Cervantes (l'episodi de les *tinajas*), Garcilaso. Inclou una reflexió aguda sobre la vida limitada dels tòpics literaris. Una troballa és l'afirmació que alguns motius que comencen a ser utilitzats de manera seriosa (Virgili i Garcilaso), passen a Cervantes com a paròdia, «que desterra de manera implacable aquella imatge o aquell personatge del món de l'alta cultura» (p. 69).

El somieig o *rêverie*, l'encadenament aparentment inconnex de pensaments inicia amb Rousseau a *Les rêveries du promeneur solitaire*, escrites entre 1776 i 1778. Quintana el defineix com «un procediment d'introspecció que apareix en un estat de semivigília, normalment associat amb la contemplació de la natura» (p. 83). Victor Hugo, Proust i Mann, Virginia Woolf són alguns dels autors de textos que proporcionen les proves. Ho completa amb una hipòtesi agosarada: no incloure el Surrealisme però sí les imatges hipnagògiques, la «*il·luminació d'un mot*» en la versió de J.V. Foix (p. 110). I una original lectura d'una cançó dels *Beatles* sobre LSD, «*Lucy in the Sky with Diamonds*», el somieig definitiu.

La memòria involuntària és definida per l'aparició sobtada d'un record a més del desconcert que provoca en l'escriptor, que momentàniament els impedeix de tribar-hi una explicació, malgrat que sigui font d'una gran satisfacció. Goethe, Rousseau, Wordsworth, Whitman, Leopardi, Dickens, un episodi de la biografia de Mozart, Unamuno, Txékhov, Machado de Assis i, (no podia faltar) Maragall, són alguns dels autors que sustenten les evidències. Tot un capítol és dedicat a Marcel Proust, l'autor que fona-menta la seva obra, la *Recherche*, en la memòria involuntària. A ell devem

que aquest tipus de memòria sigui considerat com lligat íntimament a la creació artística i és responsable que el concepte formi part de la cultura popular: les magdalenes que trobem arreu i que fins i tot un il·letrat sap reconèixer. Aquest capítol és complementat amb un de brevíssim dedicat a l'epifania de James Joyce. El *déjà vu* ocupa un altre breu capítol: «consisteix a experimentar la sensació que una cosa que veiem o sentim ja l'hem vista o sentida en el passat» (p. 241). L'últim capítol funciona com una llarga conclusió i reprèn la fortuna de la memòria involuntària en la literatura del segle XX. No es tracta d'una excentricitat neuròtica, sinó d'un element especialment significatiu en la constitució psicològica dels personatges. Pla, Svevo, Zweig, García Márquez, Rodoreda, ajuden a fer-nos entendre el concepte.

El secret de *Caminar per la vida vella. La memòria involuntària en la literatura i l'art* és un pou de lectures immens, una habilitat per establir relacions i una perícia per interessar el lector. No amb la prosa docta i acadèmica, eixorca i pedant, sinó amb un fil d'ironia (i de modèstia) que fa molt per mantenir ben alt l'interès del lector. El particular estil d'escriptura de Quintana, sempre viu, que no cau mai en el tecnicisme de l'argot, capaç de transmetre l'amor per la literatura, sense el qual la crítica està condemnada a l'absurd, al cul de sac de l'autoreferencialitat. O a un nou *affair* Sokal. Aquesta és una lectura altament recomanable.

Jiménez Varea, Jesús (2016). *Narrativa gráfica. Narratología de la historieta*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 193

Alice Favaro
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Jiménez Varea apunta a ofrecer un modelo de análisis, desde un punto de vista científico, para abordar el estudio del cómic y su capacidad narrativa. El libro puede considerarse como un aporte fundamental y necesario dentro del marco de los ensayos teóricos que intentan ofrecer un estudio analítico de un medio tan complejo como la historieta.

El autor funda su estudio sobre la hipótesis que en el cómic puede articularse todo tipo de procedimientos narrativos estando dotado de recursos expresivos flexibles. El objetivo de la disertación es pues discutir y analizar la presencia de los esquemas narratológicos en un «medio narrativo icónico-textual» (p. 10) híbrido y elástico. Se demuestra aquí la riqueza narrativa de la historieta sirviéndose de un corpus constituido por cómics del guionista británico Alan Moore, elegido por la variedad y precisión de los recursos narrativos empleados. La discusión sobre el tema, a través de la constatación empírica, se desarrolla mediante cuatro ejes principales en que se analizan en detalle: el relato, la configuración de los personajes, las situaciones enunciativas, las cuestiones espaciales y temporales.

El capítulo «Relato e historieta» se concentra sobre la construcción estructural de la historieta y su organización narrativa. Ya en su denominación castellana la 'historieta' alude a su carácter narrativo, a diferencia de sus equivalentes en otros idiomas que hacen referencia a rasgos formales o temáticos. Según el autor para analizar el cómic en su especificidad narrativa hay que considerar tres elementos imprescindibles: la composición de la viñeta – entendida como unidad básica de montaje –, el desglose narrativo y la puesta en página. En la imposibilidad de encontrar una coincidencia de criterios entre los estudiosos del cómic en las definiciones de 'viñeta', Jiménez Varea identifica el modelo trazado por el Groupe μ como el más adecuado al tipo de estudio que está llevando a cabo, tratándose de un modelo válido para toda semiótica visual. Aquí el autor se detiene sobre concepto, definición y figuras retóricas del contorno, del reborde y de la relación reborde-enunciado. La modificación de la forma y espesor del reborde tienen precisos intentos narrativos en el momento

de transmitir sensaciones y estados de ánimo ya que el reborde «refuerza o matiza el mensaje contenido en la viñeta» (p. 26). Pasa luego al estudio del desglose de la narración (*narrative breakdown*) en unidades narrativas como primer nivel del montaje que corresponde a secuencias y a viñetas y las distintas articulaciones temporales y espaciales. El segundo nivel que hay que considerar en la construcción de la historieta es la puesta en página (*page layout*) entendida en un sentido más amplio; aquí se hace una referencia inevitable a la destreza de Winsor McCay en su utilizzo de la página con fines estéticos y narrativos, alejándose del retículo.

El capítulo «Los personajes en la historia» propone una reflexión acerca de los personajes y su identidad física en la historieta y se pone en evidencia la falta de un modelo de análisis de los personajes que tradicionalmente ocupan una posición preeminente en el medio del cómic. Como explica el autor, el apartado icónico del cómic restringe las posibilidades de interpretación mental de un personaje que surgen a partir de un texto literario: no cabe describir detalladamente porque la imagen habla en sí misma, debido a la «superior expresividad semiótica de la historieta» (p. 48) respecto al texto literario. Se explican detalladamente también los diferentes tipos de comunicación verbal y no verbal posibles.

En el capítulo «Las situaciones enunciativas» el autor hace una distinción entre los diferentes tipos de narradores, los niveles del relato y sus variantes. Se concentra además sobre el punto de vista y la focalización del narrador. El capítulo siguiente «Espacio-tiempo en la historieta» está dedicado al análisis de las diferencias entre texto escrito y texto dotado de lenguaje verbal y visual. Además se detiene sobre las modalidades de desarrollo del nivel espacial y temporal en la historieta con respecto al relato escrito, que se sirve de una multiplicidad de elementos ya que combina comunicación verbal y comunicación visual. De hecho la unidad de base del relato en forma de historieta es la imagen visual que es un significante eminentemente espacial. En el cómic es posible representar el tiempo y el movimiento, gracias al espacio físico de la página, mediante tres modalidades: tiempo representado, tiempo de la historia y tiempo de lectura. El autor reflexiona acerca de la temporalidad de la narración, la velocidad y la duración del relato.

Jiménez Varea, profesor en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Sevilla y escritor de numerosos ensayos relacionados con temas relativos a la teoría de la imagen, el cómic, el humor gráfico y la narrativa audiovisual, con este texto apunta a sentar las bases para una teoría narratológica de la historieta reflexionando a partir de la viñeta como unidad sobre la que se cimenta el entero edificio narrativo. Una vez más se propone una observación sobre la imposibilidad de crear la historieta como subalterna a otros medios expresivos si se considera su potencial y su construcción del relato a través de un proceso altamente idiosincrásico ya que se certifica mediante los tres elementos ya

mencionados: la composición de la viñeta, el desglose narrativo y la puesta en página. La historieta constituye «un vehículo comunicativo capaz de soportar las exigencias que se le hacen a medios narrativos como la literatura o el cine» (p. 152) y por esas razones cabe considerarla como una verdadera forma narrativa que es el resultado de la combinación integrada de texto escritos e imágenes visuales. El autor examina la doble naturaleza icónico-verbal del cómic y su potencialidad expresiva y se pregunta cómo definir este medio híbrido – ya que el entorno histórico y cultural condiciona sus formas y contenidos –, cómo está construida la historieta en cuanto texto narrativo y cómo se utilizan en ella los aspectos narratológicos.

Haciendo referencia a teorías narratológicas de autores como Chatman, Barthes, Genette y Culler, además de citar los aportes teóricos sobre el cómic más notorios como los de Gubern y McCloud, el autor ofrece un análisis detallado de las modalidades en que se construye la historieta en cuanto texto narrativo y las maneras en que se verifican los aspectos que constituyen el relato. Jiménez Varea no se aleja de la perspectiva narratológica y considera la historieta desde su nacimiento, cuando empezó a desarrollar fructíferas interacciones e intercambios con otros medios como la literatura y el cine. *Narrativa gráfica*, siendo un trabajo de investigación sobre la historieta pero a partir de los presupuestos teóricos de la narratología clásica, propone una reflexión sobre el estado del arte útil tanto para quien se acerca por primera vez al análisis de la historieta, como para el estudioso que ya conoce los aportes teóricos y necesita un estudio más detallado que le permita acceder al estudio del cómic a través de los elementos narratológicos.

Mallorquí-Ruscalleda, Enric; Pérez Preciado, Sandra (2015). *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80*. Zaragoza: Pórtico, pp. 282

Gloria Julieta Zarco

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Keywords Kloakada. Perú. Artistic Movement.

Los jóvenes poetas Mariela Dreyfus y Roger Santiváñez han sido los creadores y principales protagonistas del Movimiento Kloaka (MK). El MK nace a partir de una charla que Dreyfus y Santiváñez mantienen unos días después del 30 de agosto de 1982 en el restaurante Wony, en la capital del Perú. Este movimiento se funda 'formalmente' el 11 de septiembre de 1982. La fecha elegida se corresponde con el aniversario de la muerte del presidente Salvador Allende. El MK tiene una clara premisa que consiste en «un estado de revuelta poética», bajo el radical lema de «romper con todo» (Mallorquí-Ruscalleda y Pérez Preciado 2015, p. 21). Esta frase resulta sumamente significativa para comentar *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80*; un trabajo que recoge testimonios de los fundadores y participantes del MK, como así también estudios académicos realizados en torno a dicho movimiento.

En el prólogo, Olga Rodríguez-Ulloa propone un recorrido a través de tres ensayos que resultan fundamentales a la hora de indagar acerca de las características e influencias que ha tenido el MK. El primero es el texto editado por Juan Zevallos en 2002, *Kloaka 20 años después. MK (1982-1984): cultura juvenil urbana de la posmodernidad periférica*, Lima, Ojo de Agua; el segundo es el ensayo de José Antonio Mazzotti, *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, publicado en 2002; y el tercero es la edición de Dolores Zachary, *Kloaka. Antología poética*, Madrid, Amargord de 2014. A estos textos se suma *La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80* (2015), edición coordinada por Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado. De este modo, estos cuatro textos se convierten en lecturas fundamentales para explorar el MK, un movimiento artístico controvertido que en palabras de Santiváñez, pertenece al llamado Perú del «*andesground* [que] quiso meter el dedo en la llaga, pero no para exal-

tar el odio, sino para poner en evidencia la tragedia que nos competía en tanto creadores de arte y cultura» (Mallorquí-Ruscalleda, Pérez Preciado 2015, p. 59). En la presentación, Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado exploran cada uno de los artículos que componen el ensayo a través de un análisis que aborda las tensiones y las construcciones de subjetividades desde las diversas perspectivas que los autores encaran en cada uno de sus trabajos. Artículos como «Testimonio y poesía. Lo que hay en el nombre: Kloaka» del profesor, escritor y poeta Roger Santiváñez, que da cuenta del nacimiento del MK, del origen de su nombre, del punto de vista de sus creadores, de sus integrantes durante el primer y el segundo período del MK y, sobre todo, comenta acerca del evento artístico multidisciplinario que se conoció «a posteriori» (p. 34) por algunos como Kloakada y por otros como Kloakensis, y que según su autor se trató de «- el último de los que pudimos hacer - con exacta, lúdica, tremendamente humana y subversiva voz» (p. 35). Por su parte, en «Kloaka: la quimera de los ochenta», el poeta Domingo Ramos - quien ha integrado el MK en su segundo período -, explica las tendencias artísticas de quienes formaban parte del MK y el difícil contexto en el que se encontraba el tejido social peruano. En el segundo apartado del libro, se pueden abordar los «Estudios» que se han hecho acerca de las producciones del MK. Entre ellos, Armando Carrasco Guerra se detiene en las propuestas poético-estéticas de la marginalidad a partir de la poesía experimental hispanoamericana. Para ello compara los movimientos Kloaka (de Perú) con CADA (de Chile), en los que encuentra fuertes puntos de contacto. Entre otros, se destaca el artículo «El cuerpo en fuga: la poesía de Mariela Dreyfus», de Rosella Di Paolo, en el que se analiza la obra de Dreyfus a partir del cuerpo, el erotismo y la pulsión de muerte que se revela como una «sensibilidad nocturna y abismal» (p. 153), para la que utiliza los términos «desrealidad o irrealidad» (155), proponiendo un nuevo lenguaje para la poesía peruana, en particular, y la latinoamericana, en general.

La Kloakada. Neovanguardia latinoamericana de los 80 es un texto que se nutre de diferentes puntos de partida para llegar a un análisis que trata de superar el abordaje clásico sobre el Movimiento Kloaka en el Perú de inicios de los años ochenta. El ensayo compilado por Enric Mallorquí-Ruscalleda y Sandra Pérez Preciado aborda desde diferentes perspectivas los estudios del MK, proponiendo y trazando un recorrido en el que intervienen la palabra de sus creadores y protagonistas y la de los estudios académicos del MK. De este modo, los textos aquí recogidos representan una diversidad de lecturas en las que entran en juego no sólo el concepto de 'romper con todo', sino también - y particularmente - la recepción de esta *Neovanguardia latinoamericana de los 80* en sus diferentes (re)presentaciones y (con)figuraciones.

Havilio, Iosi (2015). *Pequeña flor*. Buenos Aires: Penguin Random House, pp. 128

Alice Favaro

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aparentemente escrito de un tirón, compuesto de un único párrafo que comienza en la primera página y termina en un final ambiguo, con su escritura vertiginosa y cautivante, Havilio arrastra al lector hacia el final. El autor, que se coloca en la generación de los jóvenes escritores argentinos, nació en Buenos Aires en 1974 y estudió filosofía, música y cine. Además de *Pequeña flor*, su última novela, ha publicado *Opendoor* en 2006, considerado por la crítica un debut prometedor, *Estocolmo* (2010), *Paraísos* (2012), en que retoma los personajes de la primera novela pero en un entorno urbano, y *La serenidad* (2014). Con un ritmo narrativo apremiante en que los acontecimientos se suceden rápidamente, Havilio traza la figura de un personaje incapaz de reaccionar, paralizado, fracasado, víctima de sus mismas paranoias. Como en *Opendoor*, el protagonista está atrampado en el laberinto de sus miedos, de su inestabilidad psíquica y emocional, de su descolocamiento y se encierra en el hogar, que de refugio doméstico se convierte en un espacio asfixiante. El sujeto es un testigo impasible e incapaz de modificar el curso de los acontecimientos y de su vida. Está lacerado por la indefinición de la realidad que mira desde afuera sin tomar parte y al final está carcomido, vencido por el ocio, definido aquí como «el camino más recto a la suciedad y a la degeneración moral» (p. 3).

Después de haberse quedado sin empleo a causa de un misterioso incendio en la fábrica de fuegos artificiales en que trabajaba, José se encierra en un estado de pasividad y apatía que lo lleva a una «suerte de parálisis, física y espiritual» (p. 1). Se encuentra de repente a conducir un tipo de vida completamente diferente a la de antes, en que se convierte en ama de casa de fuerza ya que Laura, su pareja, se ve obligada a volver a su trabajo después del año sabático que se había tomado. José se dedica entonces a las tareas de casa y a la pequeña hija Antonia – hecho que alejará cada vez más a la hija de la madre – sin preocuparse por su desempleo. Se invierten así los roles en la pareja ya que Laura asume un lugar masculino. El cambio imprevisto de la rutina del protagonista lo lleva a un estado de indolencia y frustración en la imposibilidad de reaccionar a lo que le está pasando y en que vive en un tiempo lento y suspendido, un «tiempo larvo-so» (p. 2) donde las jornadas fluyen inexistentes. En este agujero negro el

protagonista de la novela pasa de la hiperactividad en que debe absolutamente arreglar cosas a días en que está vencido por la pereza: «Entré en un estado de catatonía. Todos mis movimientos parecían falsos, como si otro se hubiera adueñado de mi cuerpo y de mi mente» (p. 2). La relación con Laura, que no desempeña un papel central en la trama sino que corre paralela a las obsesiones del protagonista, va disgregándose cuando José se siente humillado por la mujer que le reprocha por su inercia. Así que empieza a inventarse nuevos trabajos en la casa y por esta razón le pide a su vecino Guillermo una pala para terminar de arreglar el jardín. José entra de este modo en un mundo nuevo e inesperado, una realidad paralela en que se convierte en otro, precisamente como se lee en el incipit de la novela: «Esta historia empieza cuando yo era otro» (p. 1). Fascinado por la presencia de un hombre fuerte, bronceado y con una sonrisa radiante, que aparentemente representa todo lo que el protagonista no es, José hace amistad con el vecino, gran apasionado de jazz, que lo invita a escuchar música y tomar unas copas de vino. Se encuentra de esta manera en una suerte de imposibilidad de reacción, otra vez: «De ahí en más, caí en una nebulosa hipnótica. Guillermo actuaba como un mago, presumiendo de todos sus trucos» (p. 4). En una atmósfera de incertidumbre a mitad entre lo real y lo fantástico ocurre algo inesperado e incomprensible que interrumpe la linealidad del paso del tiempo y la cotidianidad del narrador protagonista que actúa como un rutinario y un autómatas. Exasperado por la espera y por la lentitud del vecino que antes de darle la pala lo lleva por unas horas en una serie de rituales que tienen que ver con la formalidad y la hospitalidad que José no logra eludir, de repente hunde en la nuca de Guillermo con la pala y le cercena la cabeza, matándolo.

En la subversión de lo establecido y la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano, se produce un quiebre en la narración y en la vida del protagonista que, con un instinto primordial, se convierte en asesino. No reconociéndose, atormentado por los remordimientos de la carnicería y por la falta de una explicación racional a su instinto bárbaro, el protagonista trascurre la noche y las jornadas siguientes escondido en la casa. Se subsiguen unos días todos iguales marcados por el horror y la rutina en que la paranoia se apodera de él, y cree tener alucinaciones cuando ve las luces de la casa del vecino encendidas y personas que se mueven. Por fin, obsesionado, encuentra el coraje para 'devolverle la pala' y con gran asombro se entera de que algo incomprensible ha pasado, un hecho que abre una línea de acción inesperada: Guillermo abre la puerta, en gran forma, como si nada hubiera pasado. Aturdido por el descubrimiento y asediado por una terrible inquietud, José se da cuenta de su inocencia pero quiere entender mejor la situación y realiza una serie de experimentos con la muerte matando hormigas, palomas, pequeños animales y descubriendo así tener un poder increíble y terrífico al mismo tiempo: los seres vivientes que asesina, después de algunos minutos, retoman vida, resucitan como si no hubieran

muerto nunca. Vencido por la pasividad y por su mediocridad, encuentra satisfacción solo en su don místico y terrible, en su capacidad de refundar el mundo que desemboca en un verdadero goce donde se mezclan Eros y Tánatos, como se lee al final de la novela: «Sentí una descarga eléctrica, la mezcla de sexo, muerte y adrenalina habían llevado a mi ser a un plano de conmoción» (p. 47). Ese don es al mismo tiempo mágico y maldito porque el protagonista es testigo de misteriosas resurrecciones pero no puede matar efectivamente a nadie. Comienza, como un ritual sádico y perverso, a ir los jueves por la noche a casa del vecino para 'matarlo', inventándose cada vez modalidades diferentes, justo al final del tiempo que comparten escuchando música y bebiendo. El homicidio se da precisamente mientras Guillermo pone *Petite Fleur*, su canción preferida, aquella «música meliflua y hechicera de ritmo inagotable» (p. 6) que se convierte en *Leitmotiv* de la narración. Los asesinatos que José realiza, no obstante le lleven una fuerte descarga de adrenalina, de placer y de desenfreno sexual, no tienen ninguna consecuencia en él y en sus víctimas. La novela termina con un final abierto y sin resolver, en que José decide escribir un libro sobre la resurrección de Laura y, como si escuchase un «llamado arcano del más allá» (p. 46), arma un plan para matar a la compañera, ahogándola inmediatamente después del acto sexual.

Ambientado en un entorno de difícil localización pero probablemente en los alrededores de un ambiente urbano – quizá la capital porteña –, el protagonista vive en un universo paralelo a lo real que parece exista solo en su imaginación (son numerosas las referencias a los clásicos rusos en que la literatura aparece como una huida de la vida cotidiana). *Pequeña Flor* es la narración de una lenta catábasis, el descenso a un infierno en que el protagonista es víctima de sus obsesiones, perversiones y de las acciones inexplicables realizadas por su 'doble'. Con un estilo sobrio y un lenguaje sencillo, que remite inmediatamente en el uso de algunas expresiones al castellano argentino, Havilio construye un tipo de escritura fluida, caracterizada por frases breves, en que el cuerpo del texto no presenta interrupciones de tipo gráfico y aparece homogéneo a lo largo de toda la narración. El autor se destaca por la originalidad de su escritura, aparentemente simple, y por los contenidos de sus narraciones en que los protagonistas son las víctimas de sí mismos, de su pasividad y se mueven en mundos periféricos, espacios marginales y fronterizos entre ambiente urbano y rural. Havilio da vida a un tipo de fantástico nuevo y único en que con habilidad logra crear realidades y atmósferas siniestras que el lector percibe en el contraste que se crea entre la rapidez del ritmo narrativo y el constante estancamiento apático en que se mueven los personajes. Este recurso narrativo confiere un valor adjunto a la novela y representa una directriz sobre la cual se inserta la narración.

Poletti, Syria (2016). *Strano mestiere. Cronaca di un'ossessione*. Trad. di Milton Fernández. Milano: Rayuela Edizioni, pp. 289

Silvana Serafin

(Università degli Studi di Udine, Italia)

Sono trascorsi ormai diversi anni dal 12 aprile 1991, data della morte di Syria Poletti – nata a Pieve di Cadore nel 1917 –, che ha portato con sé l'angoscioso rammarico di non essere stata sufficientemente considerata nella patria d'origine, mentre in Argentina – e non solo – la sua fama aumentava in maniera esponenziale. Infatti, i racconti e i romanzi per adulti e le opere per ragazzi, oltre ad essere stati tradotti in molteplici lingue – spicca per la sua assenza l'italiano, fatta eccezione per *Gente conmigo* –, hanno ricevuto numerose ristampe, adattamenti teatrali e vari riconoscimenti. Tra di essi figurano il Premio Kraft de Cuentos Infantiles (1954), il Premio Internacional Losada (1962), e il Premio KONEX de Plátino (1984), assegnatole come migliore scrittore/trice nazionale per la letteratura infantile in Argentina.

Rimane ancora irrealizzato il sogno di vedere tutti i suoi libri esposti sugli scaffali delle librerie italiane, anche soltanto friulane, o di essere oggetto di interesse almeno da parte di alcuni studiosi di letteratura ispano-americana. Indubbiamente, in questi ultimi decenni, la situazione è mutata: a un timido risveglio intorno agli anni Sessanta-Settanta, dovuto a brevi segnalazioni su quotidiani come il *Messaggero Veneto*, *L'Italia che scrive*, *Il Tempo*, negli anni Novanta sono seguiti studi più completi ed articolati di docenti universitari – Renata Londero – e di ricercatori del CNR – Patrizia Spinato. Soltanto a partire dagli anni Duemila un'équipe di ricercatori delle Università di Udine e di Ca' Foscari Venezia, da me coordinati, hanno sistematicamente analizzato – in puntuali ed esaustivi lavori di ricerca, focalizzati in ambito letterario e linguistico – le modalità di scrittura e le ossessioni tematiche dell'autrice friulano-argentina.

Non mancano le traduzioni che comunicano direttamente al lettore il suo messaggio poetico, intensificatesi nell'ultimo decennio. Dopo la primissima *Gente con me*, a cura di Claudia Razza (Marsilio, 1998), si susseguono: *Anche le fate fanno l'autostop*, ad opera di Gianpaola Facchin, illustrazioni di Marta Dal Prato (Falzea, 2005), *Le marionette di Ninín*, traduzione di Emanuela Turquet (con la consulenza di María Sagrario Del Río Zamudio), illustrazioni di Michela Buttignol (Composit, 2007), *Un*

Fidanzato per Inambù, traduzione di Emanuela Turquet (con la consulenza di María Sagrario Del Río Zamudio), illustrazioni di Agnese Baruzzi (Composit, 2007), *La linea del fuoco*, traduzione di Catalina Paravati (edizioni Biblioteca dell'immagine, 2007).

Ora saluto con particolare entusiasmo quest'ultima traduzione di *Extraño oficio. Crónica de una obsesión* (Strano mestiere. Cronaca di un'ossessione), opera a cui l'Autrice è particolarmente legata, in quanto sintesi degli altri suoi libri e per essere un viaggio semiotico nel quale i segni parlano costantemente di sé stessi, destrutturando le coordinate spazio-temporali, attraverso una tecnica raffinata. Tecnica che la traduzione di Milton Fernández esalta nelle sue linee essenziali, senza toglierne brillantezza.

Si tratta di un mosaico di scene, di monologhi, di episodi e di ricordi riguardanti la vita della protagonista, talmente aggrovigliati da costituire un solo argomento unitario, alla stregua di un romanzo. Proprio per essere proteiforme, metanarrativo, aperto a molteplici adattamenti, detto 'romanzo' si allontana, pertanto, dai canoni narrativi tradizionali, organizzando ciò che Borges definisce 'caos percettivo', in una sorta di cerchi concentrici, il cui punto focale è la coscienza della protagonista. Un'interiorità che, attraverso diverse prospettive, acquista particolare densità e spessore, in quanto include ogni contraddizione, superando i riferimenti personali sino ad estendersi nell'assoluto.

Ciò permette di addentrarsi con consapevolezza via via maggiore nelle proprie radici in grado di determinare l'atto della scrittura, intesa come spazio del pensiero individuale piuttosto che come mezzo di espressione. Viene recuperato il legame con la natura, con il luogo, spezzato dalla partenza, vissuta nella sofferenza della separazione da tutto ciò che ha contribuito a definire l'identità civile individuale. Il testo dà validità al nuovo patto, rendendo indissolubile il vincolo individuo-contesto, ricostruito retrospettivamente attraverso l'immaginazione, vera fonte del *genius loci* e della potenza della terra.

Nella presentazione poetica, narrativa e linguistica del mondo emergono in particolare due prospettive: l'una, ingenua e diretta, propria dello sguardo di una bimba, l'altra amara e dolente, in quanto frutto delle disillusioni e dei disinganni di una donna matura, condannata alla solitudine. Entrambe hanno presa diretta sul lettore che, attraverso l'ininterrotto scorrere di pensieri, percepito come tempo cronologico o tempo logico, condivide emozioni e sentimenti della protagonista priva di segreti. La capacità di sintesi, la ricchezza di immagini, la prosa poetica, musicale, senza rime e senza ritmo costante, ma flessibile nell'adattarsi ai movimenti lirici dell'anima e alle oscillazioni della fantasia, connotano lo stile di Syria Poletti, frutto di una sapiente fusione di elementi, di ironia e di rimpianti, di risate liberatorie e di struggenti malinconie.

Era davvero una grave penalizzazione per il lettore italiano non potere apprezzare la profonda attrazione di quest'opera che, oltre a trattare le

consuete ossessioni dell'autrice – visibili sia nella soggettività dell'infanzia, del mondo perduto, dell'abbandono, della ricerca d'amore; sia nell'aspetto sociale ed oggettivo stimolato dall'infermità, dal rifiuto, dall'emarginazione; sia nella deriva della vocazione per la scrittura, per la fede, per la nonna –, dà risposte alle contraddizioni del vivere e significato al nomadismo della vita, facendo ricorso all'arte in generale e alla letteratura in particolare.

L'intero arco vitale di Syria Poletti è una resa incondizionata all'arte che, priva di frontiere e limitazioni, sa cogliere il sentimento lirico dell'esistenza, la libertà implicita nelle origini della poesia, raggiunta dopo aver toccato l'abisso della disperazione e della sofferenza. Una volta sconfitti i fantasmi del passato, la scrittrice, proprio come le sue protagoniste, trova il punto di riscatto nell'*oficio*, ovvero nella scrittura, che permette di entrare nell'anima delle persone, di dire la verità e di prendere coscienza dei problemi sociali. Non a caso viene trattata l'emarginazione dell'artista, soprattutto donna, la quale deve dimostrare di dominare le parole legate in una catena di causa-effetto, di trovare coesione e unità nella logica narrativa, di creare un ordine complesso secondo il procedere dei pensieri, di cogliere il linguaggio universale che possiede un dolce potere sul cuore della gente.

Decisamente Syria Poletti ha raggiunto l'obiettivo: diventare una vera scrittrice estraendo la verità poetica dall'esperienza umana. Grazie alla casa editrice Rayuela e al traduttore Milton Fernández, è stato fatto un ulteriore passo di avvicinamento al lettore italiano che, progressivamente, viene a scoprire l'abilità affabulatoria di una sua connazionale, trascurata in patria anche se le sue opere sono entrate ormai nella storia della letteratura mondiale. È stato ripagato, almeno in parte, – come si legge nelle terza di copertina – il debito dell'Italia nei confronti di questa grande scrittrice.

Marnoto, Rita (2015). *O Petrarquismo Português do Cancioneiro Geral a Camões*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 734

Manuel G. Simões

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

O presente estudo, como o próprio título indica, é o produto da análise exaustiva à incidência do petrarquismo na literatura portuguesa, tendo como *corpus* o percurso abrangente que vai do *Cancioneiro Geral* até Luís de Camões. Isto pressupõe a inclusão das obras de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, António Ferreira, André Falcão de Resende, Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes e da écloga *Crisfal*, sem esquecer a produção manuscrita que circulava através dos chamados 'cancioneiros de mão', perseguindo uma metodologia que adopta «uma linha histórico-literária com remissão para fenómenos pontuais de descontinuidade» (p. 31).

Tal análise recupera necessariamente trabalhos fundamentais de Rita Marnoto, de que se citam, entre outros, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo* (dissertação de doutoramento, 1994 e publicada em 1997), passando por inúmeros estudos parcelares de que é forçoso mencionar «A figura feminina petrarquista em Camões» (1996), «Il petrarchismo in Portogallo» (2001), «'Dove Petrarca scrisi. Loco beato'. Petrarchismo transculturale» (2004), «O cancioneiro petrarquista e a edição das 'Obras' de Sá de Miranda de 1595» (2004), «Petrarca em Portugal. *Ad eorum littus irem*» (2005), «A forma cancioneiro e as 'Rimas' de Camões de 1595 e 1598» (2009), não esquecendo os artigos «Petrarquismo» e «Petrarquismo em Camões», que preparou para o *Dicionário de Luís de Camões* (2011). Diga-se desde já, porém, que a importância destes trabalhos no volume aqui em apreço não significa uma compilação ou síntese, visto que, na verdade, esses estudos representam o ponto de partida para esta obra monumental que, por isso mesmo, se apresenta como suma exegética do 'petrarquismo português' do século XVI.

Nesta visão de conjunto, a estudiosa começa justamente por analisar o fenómeno do petrarquismo, seus confins e sua dimensão própria no espaço português. E não se exime a enunciar as 'linhas gerais do petrarquismo' como código que se inscreve «num devir histórico-literário propulsionado por densos cruzamentos sistémicos» (p. 79), o que deixa entender a re-

construção crítica que não ignora a vastíssima bibliografia sobre o tema, de resto oferecida no final do volume.

A lírica de Petrarca, como é sabido, traduz uma experiência existencial tão estimulante que seria difícil não deixar ressonâncias noutras geografias literárias. Para isso contribuíram veículos de transmissão como a difusão de manuscritos e, neste sentido, Alcobaça deve ter sido, na área portuguesa, uma das instituições mais beneficiadas a partir de Claraval, sem «excluir a hipótese de que Petrarca tivesse sido conhecido [...] através de códices miscelâneos incluídos na bagagem de tantos estudantes portugueses que procuraram o lustro das *humanae litterae* nas universidades italianas» (p. 33). O ‘espírito do tempo’ determinou que a recepção petrarquista em Portugal, considerada cronologicamente, tenha incidido em duas obras exemplares do século XV, como o *Orto do Esposo* e o *Boosco Deleitoso*, recuperando o carácter moral, ascético e edificante do *De Vita Solitaria*, incluindo o ‘sentimento da natureza’, aspecto de grande impacto na literatura portuguesa da época. Como refere pertinentemente Rita Marnoto: «o domínio que mais cedo se mostra recetivo ao petrarquismo é o sentimento do tempo e da natureza [...] com recurso a categorias abstratas e quadros fixos» (p. 168), adaptados mediante um apreciável trabalho retórico que prevê a ascensão metafórica induzida pela exposição conceptual. O mesmo é dizer que os ‘imitadores’ de Petrarca se aproximaram progressivamente do modelo, na medida em que confiaram à prática da poesia o conhecimento de si e do seu mundo, e uma profunda e essencial função social. Neste aspecto, o grande mérito deste trabalho consiste na análise minuciosa das formas de expressão retórica, por exemplo, para concluir quanto essa aproximação foi ‘refinada e segura’, embora se reconheça que a prática da imitação implica a introdução de diferenças muito significativas.

Ao verificar o caso de Camões, entre muitos outros, Rita Marnoto constata como o autor português é o grande poeta europeu que «inscreve no dissídio petrarquista uma instância dialética de distanciamento e reaproximação entre os polos em conflito» consigo mesmo (p. 608). Há, porém, um inegável traço de união que liga, em síntese, os autores do Renascimento português e Petrarca: a revisitação da poesia precedente e a própria experiência existencial e poética, reservando ao leitor, mesmo contemporâneo, a reconstrução da densidade de sentido – parte fundamental do prazer do texto.

«Veneza» (2015). Versão de Antero de Quental ilustrada com gravuras de Harry Fenn, P. Skelton, Edward Whympers Senior. Organização, introdução e notas de Andrea Ragusa. Lisboa: Pianola 10, pp. 104

Alessandro Scarsella

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

A metà strada tra provocazione traduttologica e curiosità bibliografica, con attenzione alla ricorrenza di Venezia come tappa dell'immaginario culturale sempre attuale, ma oggetto di falsificazioni, contraffazioni e rifacimenti, il capitolo «Veneza» appare per la prima volta all'interno del volume *A Europa Pittoresca*, curato da Salomão Sáragga e pubblicato a Parigi nel 1881. Si trattava anche qui della riedizione indirizzata al pubblico lusitano del progetto editoriale inglese «Picturesque Europe» (London, 1878). Le altre parti del libro si soffermavano su altri luoghi («Normandia», «Bretanha», «Casas Nobres Inglesas») considerati alternativi rispetto agli itinerari turistici borghesi e relativamente insoliti dal punto di vista storico-artistico. Sodale, con Eça de Queirós, Jaime Batalha Reis, Teófilo Braga e altri scrittori della 'Generazione del '70', all'epoca delle Conferências Democráticas (1871), Salomão Sáragga rimase in contatto con Antero de Quental e non è escluso che la sua richiesta di coinvolgimento sia da riallacciare agli interessi coltivati dal poeta di Ponta Delgada in quel decennio successivo, secondo la puntualissima ricostruzione di Ragusa che sottolinea nella riscrittura delle due descrizioni di Venezia le convergenze del 'valore aggiunto' anteriore con la sua grande riflessione dedicata alla decadenza della civiltà iberica. Presentato come testo originale, a confronto con un tema di decadenza storica, come quello di Venezia che si riscontrava quindi affine ai principali interessi intellettuali di Antero, il testo è un mosaico degli scritti di Thomas George Bonney, *Venice* e del più noto *Voyage en Italie* di Hippolyte Taine; a essi il traduttore affianca tuttavia il proprio contributo originale a più livelli di intervento. Secondo Andrea Ragusa: «Partendo dall'originale inglese di Thomas George Bonney viene costruito un nuovo testo che solo in parte corrisponde a un'effettiva traduzione e che spesso viene arricchito da considerazioni di pugno dello stesso Antero o da citazioni di altri autori, e in particolare di Hippolyte Taine. Il risultato è una prosa che va molto oltre la cronaca di

viaggio, poiché si sofferma su aspetti socio-culturali non approfonditi da Bonney nell'originale inglese. Anche in questo caso possiamo osservare le innumerevoli allusioni (di pugno di Antero) al ruolo di Venezia in quanto 'mediatrice' tra culture, città 'semi-orientale' in cui si fondono armonicamente il 'latino' e il 'bizantino', l' 'occidentale' e l' 'orientale', il 'cristiano' e il 'maomettano'. Questo lavoro di 'ricostruzione', in cui da una parte si elimina e dall'altra si inserisce, ci permette di individuare alcuni punti focali del pensiero storico, artistico e sociologico di Antero de Quental, spesso in diretto dialogo con molte affermazioni già presenti nelle *Cause*, o in altri testi come *O Futuro da Música*. È, inoltre, un esempio importante per analizzare il processo e la pratica della traduzione nel XIX secolo. Va ricordato che proprio in quegli anni fece scalpore la versione del *Faust* di Goethe fatta da Castilho, e che all'interno dell'opera dello stesso Antero esistono vari esempi di traduzione dall'inglese, dal tedesco e dall'italiano, oltre ad alcuni testi in cui si sviluppa una riflessione che potremmo chiamare *abbozzo di teoria della traduzione*. Fin qui, per l'appunto, il Ragusa, del quale va anche doverosamente rammentata la meritoria curatela delle *Cause della decadenza dei popoli peninsulari negli ultimi tre secoli*, per le edizioni Urogallo di Perugia, nel 2014.

Margarit, Joan (2015). *Poesie (antologia personale)*. Ed. it., trad. e cura di Manuele Masini. Follonica: AlleoPoesia, pp. 147

Patrizio Rigobon

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Keywords Margarit. Anthology. Masini. Poems.

Il volumetto, il primo in italiano dedicato monograficamente a Joan Margarit, viene pubblicato dalla pisana AlleoPoesia in una collana dall'esplícito titolo *Poesia*, che presenta anche altre antologie di poeti catalani, sia classici che contemporanei: Ramon Llull, Àlex Susanna e Manuel Forcano. Joan Margarit non è comunque ignoto al pubblico italiano, essendo state incluse traduzioni di suoi testi in due antologie curate da Emilio Coco, una di ambito ispanico (*Poeti spagnoli contemporanei*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 722), l'altra di ambito catalano (*Trentaquattro poeti catalani per il XXI secolo*, Rimini: Raffaelli Editore, 2014, pp. 528). La silloge proposta da Masini è evidentemente più ampia, benché non amplissima (in considerazione dell'estensione dell'opera dell'autore) e fornisce un'idea più articolata sulla poetica di Margarit. Per capire il criterio di selezione del volume, va ricostruita la genesi dell'operazione di antologizzazione e, per valutare la validità del risultato, va indagato nel dettaglio il processo di traduzione, sempre di notevole complessità in testi letterari, complessità accentuata in questo caso dai particolari vincoli posti dalla parola poetica. In questo senso, il testo originale a fronte consente sempre una migliore fruizione della versione italiana e una più precisa valutazione del lavoro traduttivo. Le poesie di Joan Margarit trovano una particolare collocazione nell'ambito della letteratura catalana contemporanea grazie ad una spiccata dimensione morale (stoica?), coincidente spesso con la funzione consolatoria del verso (come osservato anche da Masini, p. 6) scandito da una dimensione consapevolmente narrativa delle sue composizioni. Dimensione che, sia pure nelle diversità anche notevolissime, richiama i testi di un altro eminente poeta-professore, David Jou, certo con una tensione metafisica (che in Jou è parte assolutamente integrante) meno pronunciata e meno interessata alla religione («Són els filòsofs els qui les encenen, | i les religions, però no escalfen| del fred que fa en la metafísica, que és el mateix que fa en la superstició», p. 134). Come Jou, Margarit è (o, meglio, è stato) professore universitario di una importante disciplina

tecnico-scientifica, il cui nome dà anche il titolo a una sua raccolta poetica del 2005, *Càlcul d'estructures*. La lettura delle poesie di quest'autore conduce il lettore in mondi noti e, per quanto ci riguarda, cari, come la città di Barcellona, in una prospettiva in cui entrano storia, amicizia, amore, vita e morte. Insomma, temi radicalmente e universalmente 'poetici' dai quali emerge talora una sottile e malinconica venatura lirica. Barcellona è dunque un'altra delle cifre tematiche comuni a Margarit e Jou. Modi e mondi poetici, dunque, in parte condivisi dai due poeti 'accademici'. Sottolineo quest'aspetto perché sono convinto che proprio da questi mondi, da questi punti di vista 'altri', quelli della conoscenza della realtà attraverso la scienza e la tecnica, possa scaturire una poesia in qualche modo nuova o per lo meno sensibile a ciò che altri autori ingiustamente snobbano, senza per questo creare miti o suffragare assiomi, ma semplicemente coniugando tale scienza alla quotidianità e alla dimensione spesso inafferrabile della condizione umana.

Veniamo ora, a proposito del testo che qui ci occupa, alle questioni cui alludevamo all'inizio: antologizzazione e traduzione. Scrive il curatore che «in questa nostra scelta antologica» ogni lettore potrà ricomporre il proprio «grande testo», secondo la propria visione (p. 5). Il che fa supporre che la silloge sia frutto dell'opera del curatore stesso. Alla fine del volumetto Masini però precisa che «la nostra antologia è costituita da una scelta del curatore, all'interno di un'antologia personale più vasta curata dall'autore» (p. 148, ma non numerata). Si tratta dunque di un'antologia di un'antologia. Tuttavia non è esplicitato se la predetta silloge dell'autore sia stata pubblicata o no, cioè se sia stata confezionata apposta per un pubblico italiano, oppure se Margarit l'abbia realizzata perché il curatore potesse scegliere tra un nucleo di testi, oppure ancora se si tratta dell'antologia di un'antologia già pubblicata. Margarit ne ha curate alcune. A mia conoscenza l'ultima è *Barcelona, amor final* del 2015, anche se, a onor del vero, la prima edizione risale al 2007. Questa raccolta però non è certamente la fonte del volumetto pubblicato da Masini poiché presenta poesie non comprese in *Barcelona, amor final*. Per correttezza filologica sarebbe stato quindi opportuno dichiarare le fonti bibliografiche al fine di far capire meglio come si sia originata esattamente la selezione e, conseguentemente, come la stratificazione tematica si sia formata. Per quanto riguarda la traduzione, essa presenta diverse sviste e/o fraintendimenti e/o ambiguità, forse imputabili al fatto che il curatore non è uno specialista di letteratura e lingua catalana. Ne evidenziamo alcune. Cominciamo con la versione di certi aggettivi e sostantivi 'problematici'. Per esempio, 'gran' (pp. 36, 50, 146) viene sistematicamente tradotto con 'adulto', 'adulta' e 'adulte'. 'Gran' significa in italiano (particolarmente evidente nel v. 10 alle pp. 146-147) 'anziano', non semplicemente 'persona adulta'. Certo un anziano lo è, ma con una connotazione ben diversa. Utilizzare 'adulto' non permette a un lettore italiano di comprendere esattamente il verso.

‘Avorrida’ (p. 52) non significa certo ‘penosa’ (p. 53) ma piuttosto ‘noiosa’ o ‘tediosa’. Il suffisso -ot in catalano ha un valore generalmente accrescitivo, ma anche spregiativo, per cui mi sembra inadeguato tradurre ‘els patiets de Montjuïc’ (p. 72) semplicemente con ‘i pati di Montjuïc’ (p. 73). ‘Casalot’ reso con ‘casolare’ non fa capire il carattere di casa ‘vella i ruïnosa’, secondo la definizione del dizionario dell’Institut d’Estudis Catalans, più fedele al catalano se si fosse tradotto in italiano il termine con ‘catapecchia’ o ‘bicocca’. Il sostantivo ‘pati’ (pp. 96, 16, 110, 114 e altrove) viene sempre reso in italiano con ‘patio/i’ e persino altri termini come ‘badiu’ (p. 14) e ‘eixida’ (p. 16) vengono resi con ‘patio’. L’italiano dispone anche di altre espressioni quali ‘cortile’, ‘corte’, ‘cavedio’ ecc. del medesimo campo semantico. È più che verosimile inoltre che, per un lettore italiano, l’immagine del ‘patio’ sia associata all’architettura coloniale spagnola o alle città andaluse che non rappresentano necessariamente i luoghi poetici specifici di Margarit. La traduzione, in questo caso, è tendenzialmente globalizzante e appiattente rispetto alle possibili alternative lessicali italiane. Anche alcuni falsi amici non vengono colti nel loro significato più verosimile. È il caso di ‘equipatge’ nel verso «sense equipatge i les butxaques buides» (p. 72) reso con «senza equipaggio e con le tasche vuote» (p. 73). Anche se ‘equipatge’ in catalano può significare in italiano ‘equipaggio’ (in catalano più comunemente ‘tripulació’) credo sia qui chiara l’allusione ai celeberrimi versi di Antonio Machado «Yo, para todo viaje | – siempre sobre la madera | de mi vagón de tercera –, | voy ligero de equipaje» («En tren» in *Campos de Castilla*) dove il significato è ‘bagaglio’ non ‘equipaggio’, che apparirebbe privo di senso nel contesto. È pur vero che in italiano ‘equipaggio’ ha anche l’accezione di ‘bagaglio’, ma è assolutamente poco frequente, relativo ad un ambito specifico e ascrivibile ad un uso antico più che moderno. Accezione che oggi pochissimi conoscono e capirebbero. D’altro canto, dalla stessa lettura della poesia di Margarit («la guerra és una fera enorme | que amb les urpes l’empeny fins a Bilbao, sense equipatge i amb les butxaques buides») si evince chiaramente che il senso è ‘senza bagaglio’ e non ‘senza equipaggio’. Un’altra imprecisione terminologica riguarda la traduzione di ‘metalls i cordes’ (p. 120) reso con «metalli e corde» (p. 121). In catalano l’ambito musicale di ‘metall’ risulta evidente. (metall: «Conjunt d’instruments de metall d’una orquestra o d’una banda, com les trompetes, els trombons o les trompes», secondo la definizione del già citato dizionario dell’Institut d’Estudis Catalans). In italiano ‘metalli’ non risulta intuitivamente ricollegabile all’ambito musicale e soltanto metonimicamente significa ‘oggetto o strumento di metallo’, ma non necessariamente musicale. Per questo una traduzione più aderente all’originale (anche retoricamente) avrebbe potuto essere ‘ottoni’. Il seguente verso «De nit només quedava la remor | de les onades sota la terrassa» (p. 120) viene reso invece con il significato opposto cioè «Di non notte non rimase alcun rumore | delle onde sotto la terrazza» (p. 121) rispetto al senso

esatto: 'Di notte rimaneva soltanto il rumore | delle onde sotto la terrazza'. A parte queste osservazioni ed altre che potremmo aggiungere, la traduzione di Masini presenta qualche momento felice che sarebbe ingiusto non ricordare, come ad esempio il verso «em moc amb les espines fent de crossa» (p. 44) che, pur cassando l'immagine della 'stampella' ('crossa'), coglie pienamente il significato con una semplificazione lessicale che non inficia l'efficacia: «mi muovo sostenendomi sugli aculei» (p. 45). Per concludere, questa traduzione avrebbe potuto migliorare sensibilmente ove sottoposta ad una più accurata revisione tecnica ed editoriale che avesse eliminato anche i refusi nella parte italiana ('scofitta' - p. 73 - al posto di 'sconfitta'; 'querra' - p. 57 - al posto di 'guerra'; 'tranquiliza' - p. 129 - al posto di 'tranquillizza'; 'dificile' - p. 131 - al posto di 'difficile' ecc.) allo scopo di dare alla poesia di Joan Margarit quella giusta voce italiana che senza dubbio avrebbe meritato.

Veny, Joan-Ramon (2015). *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor*. Lleida: Aula Màriu Torres, Pagès Editors, pp. 213

Marc Sogues Marco
(Universitat de Girona, Espanya)

Keywords Ecdotics. Critical edition. Author's philology. Textual criticism. Text editing.

En els darrers trenta anys, en l'àmbit català, la crítica textual ha experimentat un salt qualitatiu sense precedents, que s'ha fet palès tant en la publicació d'edicions crítiques d'autors de totes les èpoques – de Lull a Foix, passant per Fontanella, Eura, Verdaguer, Carner o Espriu –, com en la feina de teorització que part dels mateixos editors han dut a terme per tal de sistematitzar el coneixement generat, intentar establir uns mínims comuns compartits i harmonitzar els criteris i models utilitzats amb els d'àmbit internacional.

Dins aquest panorama, Joan Ramon Veny-Mesquida ha destacat per contribucions tan meritòries com les edicions de *Cementiri de Sinera, Les hores, Mrs. Death* de Salvador Espriu (Edicions 62, 2003) i el *Diari 1918*, de J.V. Foix (IEC, 2005). També és autor de diversos treballs monogràfics sobre l'edició crítica i la filologia d'autor, i coordinador, juntament amb Jordi Malé, de *La filologia d'autor en els estudis literaris catalans. Textos catalans dels segles XIX i XX* (Aula Màriu Torres – Pagès Editors, 2013). La seva nova publicació, *Criticar el text...*, sembla la continuació natural d'aquesta última en la mesura que, si aquella, a través de diversos estudis de cas, palesava la diversitat de problemàtiques i casuístiques de l'edició de textos catalans contemporanis, aquesta és un inventari de solucions de gran utilitat per als editors.

L'objectiu principal de l'obra és abordar de forma sistemàtica tots els aspectes objectivables que intervenen en la construcció i presentació d'un aparat crític. Per aconseguir-ho, l'autor imposa tres restriccions que acoten el seu objecte d'estudi, és a saber: les consideracions exposades estan pensades per a l'edició de textos contemporanis, publicats en suport paper i que no prenen en consideració els testimonis pretextuals (esbossos, esborranys). No es tracta, per tant, de l'edició de textos més antics ni de les edicions crítiques en format electrònic.

Estructuralment, el llibre es divideix en quatre capítols. El primer, que és el més breu, té caràcter introductori: està dedicat a la descripció de

l'aparat i s'ocupa de definir les característiques que ha de presentar, la informació què ha de contenir i la funció que ha d'acomplir. També detalla com cal procedir en la seva elaboració – des de l'acarament dels testimonis, fins a la identificació, avaluació i selecció de les variants –, i fa una primera presentació de les diferents formes de distribuir i ordenar les variants.

El segon capítol aprofundeix en aquesta darrera qüestió, ja que tracta de les diferents tipologies d'aparat, que es defineixen, precisament, segons les formes d'organitzar les variants. La tipificació s'efectua en base a dos grans criteris: el primer és el topogràfic, que fa referència, d'una banda a la situació de l'aparat en relació amb el text (aparat interlineal, en paral·lel, a peu de pàgina, a pàgina acarada, etc.) i, de l'altra, a la disposició de les variants en el seu interior (aparat vertical o horitzontal). El segon criteri és el de l'organització dins l'aparat dels diferents constituents que l'integren, és a dir, el *lemma* (aparat amb *lemma*/sense *lemma*, positiu/negatiu), la *varia lectio* (complet o selectiu, fotogràfic o diacrònic, d'autor, de tradició o editorial, genètic o evolutiu) i les intervencions de l'editor (aparat parlat o simbòlic).

En la tercera part de l'obra, que és la més extensa, es presenten tots els elements que, eventualment, poden ser hostatjats per l'aparat crític, i s'analitzen les diferents formes de presentar-los i les implicacions de cadascuna d'elles. La informació que ha de contenir la capçalera de l'aparat (identificació dels testimonis i edicions anteriors), la definició i delimitació de les unitats crítiques, les característiques a què han de tendir les sigles dels testimonis, els diferents usos del *lemma*, les diverses disposicions de la *varia lectio* o les funcions dels signes i de les abreviatures crítiques són els principals aspectes tractats.

Finalment, el quart capítol, dedicat a l'aparat de notes, dóna compte de les situacions en què cal reflectir dades extratextuals generades per algun dels diversos agents implicats en la història del text: hi trobem propostes sobre com introduir les notes autorials (és a dir, les que devem al mateix autor), les lectorials (d'algun lector, habitualment qualificat, que ha adreçat comentaris a l'autor) i les editorials. Aquestes últimes són les úniques en què l'editor es fa present de forma explícita, i poden ser de tres tipus: referides als aspectes materials dels testimonis, sobre el discurs del text (i aleshores seran notes de tipus lingüístic, intertextual o bibliogràfic) i sobre el context (dedicades a proporcionar al lector dades d'utilitat per a la comprensió del text i la seva gènesi).

En conjunt, cal dir que Veny-Mesquida ha aconseguit crear una estructura expositiva que, malgrat algunes reiteracions – d'altra banda, inevitables, per la mateixa naturalesa del tema tractat –, demostra ser totalment efectiva per reflectir l'immens ventall de problemàtiques i situacions dubtoses que planteja l'elaboració d'un aparat crític. El text, a més, és d'una gran claredat, la qual cosa, sumada a la gran profusió d'exemples – valuosos

pel seu caràcter il·lustratiu, i escollits, a més, amb bon gust literari –, fa que la lectura resulti amena i entenedora.

El més interessant del llibre, a parer meu, però, és el marc mental des del qual es planteja Veny-Mesquida la tasca d'editor, perquè prioritza les solucions on prima la simplicitat i l'economia expressiva, practica una flexibilitat ben entesa, fonamentada en un profund coneixement de totes les solucions a l'abast, evita sempre el dogmatisme de la solució única i insisteix en la idea que allò que presenta són només diferents possibilitats a tenir en compte, la idoneïtat de les quals dependrà sempre, en última instància, del criteri de l'editor i, sobretot, de les particularitats de cada text. A més, aposta preferentment per aquelles solucions que faciliten la feina de comprensió al lector – en aquest sentit, resulten especialment útils les propostes encaminades a simplificar la utilització de les sigles (pp. 84-88) i dels signes crítics (pp. 130-150) – i ens recorda quin ha de ser el paper de l'editor, quan explica que «el 'protagonista' de l'edició crítica hauria de ser sempre l'autor» (p. 173) i que en aquest tipus d'edicions «el que es pretén no és interpretar el text, sinó que es pugui fer aquesta interpretació de manera segura, amb tots els materials a l'abast» (p. 174).

Per tot això, cal concloure que ens trobem, en fi, davant d'una obra de referència per als professionals de l'edició crítica i que, de ben segur, resultarà igualment interessant i profitosa tant per als editors de textos contemporanis com per als editors de textos d'altres períodes.

**Brotons Capó, Magdalena (2014).
*El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura
visual de una época. Santander, etc.: Genuève
Ediciones, pp. 310***

Sara Antoniazzi

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Hoy no cabe duda de que el cine de los primeros tiempos constituye un campo fundamental de los estudios cinematográficos, que ofrece un terreno particularmente fértil para el desarrollo de nuevas reflexiones sobre la teoría y la historia del cine. Pero no siempre ha sido así: durante mucho tiempo este cine era considerado un cine 'primitivo', es decir una forma imperfecta y rudimentaria del cine, con todos los juicios de valor que eso implicaba. Solo era cuestión de indagar cómo el cine 'primitivo' se había convertido en cine 'clásico'. Sin embargo, en los años ochenta una nueva generación de investigadores ha rechazado esta visión cronológica y evolutiva de la historia del séptimo arte, argumentando una ruptura entre el cine clásico y el cine de los inicios; este último ha pasado a ser considerado un modo de representación autónomo, con características, intenciones y modalidades de recepción completamente distintas de las del cine posterior. Estos investigadores, además, han propuesto estudiar el cine de los inicios desde una perspectiva sincrónica, o sea poniéndolo en relación con otras manifestaciones artísticas y culturales con las que coexistía entre finales del siglo XIX y principios del XX. En el vasto y complejo campo de investigación delineado por estos nuevos planteamientos sobre la historia y la teoría del cine se inscribe el libro *El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época* de María Magdalena Brotons, profesora de Historia del Cine en la Universitat de les Illes Balears, que analiza las influencias de la producción visual del siglo XIX en el cine francés de los inicios. El período analizado discurre entre 1895, año de la invención del cine, y 1914, inicio de la Primera Guerra Mundial y fecha convencional que marca el final del período cinematográfico conocido como 'cine de los primeros tiempos', 'cine primitivo' o 'cine de los inicios'. El libro constituye una importante contribución a los recientes estudios de cultura visual que, en ese contexto de renovado interés por los orígenes del séptimo arte, indagan el fenómeno de la aparición del cine en relación con las artes plásticas, el teatro, la literatura, las formas de entretenimiento popular y los

diferentes aspectos que caracterizaban la incipiente sociedad de masas.

La investigación de Brotons parte de la siguiente premisa: el cine de los primeros tiempos heredó un extenso repertorio iconográfico que procedía de tradiciones representativas y formas de espectáculo anteriores a su aparición. A partir de esta premisa, la autora individúa y analiza las múltiples manifestaciones artísticas que formaron parte de la cultura visual de finales del siglo XIX y principios del XX y que, por lo tanto, constituyeron – o pudieron constituir – las fuentes iconográficas de las primeras películas francesas: no solamente la pintura (pp. 27-36) y el teatro (pp. 37-56), sino también las tarjetas postales, la ilustración gráfica, los cromos y carteles publicitarios, las estampas, los grabados, los *tableaux vivants* y los decorados operísticos, hasta llegar a las placas de linterna mágica, las imágenes estereoscópicas y las exhibiciones en los museos de cera (pp. 57-72). Si bien varios autores (Abel, Burch, Gaudréault y Gunning, entre otros) habían coincidido en señalar la existencia de ese fondo común de referentes visuales en los inicios del cine, hasta la fecha no había sobre esto un estudio riguroso, exhaustivo y ricamente documentado (incluso con material inédito) como el que aquí reseñamos. Para este estudio Brotons selecciona un extenso corpus de películas que constituyen una muestra del cine francés anterior a la Primera Guerra Mundial, que organiza en seis núcleos temáticos: las películas históricas ambientadas en la antigüedad grecorromana, la Edad Media y la época napoleónica (pp. 73-118); las de argumento religioso (pp. 119-144); las de temática ‘oriental’, adjetivo que se refiere tanto al Oriente geográfico como a la moda del orientalismo (pp. 145-174); los filmes eróticos (pp. 175-192); las *féeries*, comedias de fantasía, magia y espectáculo, ricas en trucajes y efectos especiales (pp. 193-232), y las ‘actualidades reconstruidas’, películas en las que se recreaban de manera realista episodios relacionados con las circunstancias políticas y sociales de la época (pp. 233-260). Para cada una de las películas que forman parte de estos núcleos temáticos la autora detecta y comenta las influencias, explícitas o latentes, de la producción visual francesa del siglo XIX y de los inicios del siglo XX, que abarca desde la pintura académica y los decorados teatrales hasta los diferentes repertorios artísticos señalados anteriormente (postales, ilustraciones, estampas, etc.). Las influencias halladas conciernen tanto la composición de las escenas, la creación de los personajes y la elección de determinados momentos de la narración, como la copia de ciertos espacios y elementos decorativos. A este propósito es de agradecer la inclusión de un nutrido número de imágenes de las obras comentadas, que ayudan al lector a ‘visualizar’ las coincidencias temáticas y formales entre las películas y los diversos tipos de producción artística que conformaron la cultura visual de la época. A través del minucioso análisis del corpus fílmico, la autora confirma la premisa de la existencia de un rico y complejo capital iconográfico compartido por los pioneros del cine, y pone de manifiesto, además, que la estética de

la pintura académica del siglo XIX fue preponderante en el cine francés hasta la Primera Guerra Mundial. De hecho, a pesar de su coincidencia cronológica con las primeras vanguardias (cubismo, fauvismo, futurismo), las películas de anteguerra no muestran el arte de vanguardia o, si lo hacen, lo hacen con intención humorística. La relación entre cine y arte de vanguardia comenzará posteriormente con las películas realizadas por los protagonistas del surrealismo, del dadaísmo y del constructivismo.

El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época de María Magdalena Brotons es un estudio imprescindible para entender el cine francés de los primeros tiempos y su relación con la cultura visual de finales del siglo XIX y principios del XX, un aspecto que hasta ahora había sido abordado por otros autores tan solo mediante un escaso número de ejemplos y referencias muy genéricas. De fluida y atractiva redacción, el libro está destinado principalmente a los estudiosos (y estudiantes) de cine, pero puede ser también una lectura cautivadora para los simples apasionados. Esperamos que la indagación de Brotons abra las puertas a investigaciones similares sobre el cine 'primitivo' de otros países europeos, como por ejemplo Italia, que, junto a Francia, tuvo la producción cinematográfica más destacada de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial.

Pubblicazioni ricevute

Riviste

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 41-1° (2016), 41-3° (2016), 41-4° (2016)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 73-1° (2016)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 69 (2014)
- Civitas. Revista de Ciências Sociais*, PUCRS, 15-3° (2015)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, AECID-MAEC, 790 (2016), 791 (2016), 792 (2016), 793-794 (2016), 795 (2016)
- Cuadernos Intercambio*, Universidad de Costa Rica, 12-1° (2015)
- Estudis Romànics*, Institut d'Estudis Catalans, 38 (2016)
- Estudios. Filosofía. Historia. Letras*, ITAM, 112 (2015), 113 (2015), 114 (2015)
- Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, 41-2° (2015)
- Foreign Affairs Latinoamérica*, ITAM, 16-1° (2016), 16-2° (2016)
- Incipit*, SECRT, 31 (2011), 32-33 (2012-2013), 34 (2014), 35 (2015)
- Índice Histórico Español*, Universitat de Barcelona, 128 (2015)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 50-3 (2015); 50-4° (2015)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 63-1° (2015), 63-2° (2015), 64-1° (2016)
- Quaderns. Revista de Traducció*, Universitat Autònoma de Barcelona, 23 (2016)
- Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 41-1° (2015)
- Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, 255-256 (2016)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 48 (2015)
- Studi comparatistici. Letteratura e opera lirica*, SICL, 6-1°-2° (2013)

Libri

- Alonso, Nancy; Yáñez, Mirta (2014). *Damas de Social. Intelectuales cubanas en la revista 'Social'*. La Habana: Ediciones Boloña, pp. 333

- Ascunce, José Ángel; Rodríguez, Alberto (eds.) (2016). *Nomina Cervantina. Siglo XX*. Kassel: Edition Reichenberger, x, pp. 318. Estudios de Literatura 127
- Bagué Quíles, Luis (2016). *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*. Madrid: Fórcola Ediciones, pp. 305
- Bellone, Liliana (2016). *Frammenti di un secolo*. Trad. di Rossella Carbone. Introduzione a cura di Rosa Maria Grillo. Salerno: Oédipus edizioni, pp. 157
- Beltran, Vicenç (2016). *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Edition Reichenberger, viii, pp. 208. Problemata Literaria 78
- Bojórquez, Mario (2015). *Descort*. Ciudad de México: Colección Glaphyras, Círculo de Poesía, pp. 69
- Campra, Rosalba (2015). *Ficciones desmedidas*. Morón: Macedonias Ediciones, pp. 116
- Campra, Rosalba (2014). *Itinerarios en la crítica hispanoamericana*. Villa María: Euvium, pp. 233
- Colmeiro, José (ed.) (2015). *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, pp. 365
- Conde Parrado, Pedro; Tubau Moreu, Xavier (eds.) (2015). *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega* (2015). Trad. de Pedro Conde Parrado y Xavier Tubau Moreu. Madrid: Gredos, pp. 479
- De Benedetto, Nancy; Ravasini, Inés (a cura di) (2015). *Vittorio Bodini. Traduzione, ritraduzione, canone*. Lecce-Brescia: Pensa MultiMedia, pp. 282
- De la Torre, Matilde (2015). *Las cortes republicanas durante la Guerra Civil. Madrid 1936, Valencia 1937, Barcelona 1938*. Introducción, edición y notas de Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España; Cátedra del Exilio, pp. 212
- Fernández, Josep-Anton; Subirana, Jaume (eds.) (2016). *Funcions del pasat en la cultura catalana contemporània. Institucionalització, representacions, identitat*. Leida: Puntum, pp. 310
- Finchelstein, Federico (2016). *Orígenes ideológicos de la 'guerra sucia'. Fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 342
- Kodama, María (2016). *Homenaje a Borges*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 280
- Imperiale, Stefania (2016). *Contar por imágenes. La narrativa de Juan Benet*. Valencia de la Concepción (Sevilla): Editorial Renacimiento, pp. 401
- Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (eds.) (2016). *Autores traductores en la España del siglo XIX*. Kassel: Edition Reichenberger, viii, pp. 596. Problemata Literaria 79

- Melero Rodríguez, Carlos A. (2016). *Le lingue in Italia, le lingue in Europa: dove siamo, dove andiamo*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 191
- Miglievich-Ribeiro, Adelia (2015). *Heloísa Alberto Torres e Marina Vasconcellos pionieras na formação das ciências sociais no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 271
- Mistrorigo, Alessandro (2015). *Diálogos del conocimiento de Vicente Aleixandre. La potencia de la palabra poética*. Valencina de la Concepción (Sevilla): Editorial Renacimiento, pp. 410
- Moreto, Agustín (2016). *No puede ser el guardar una mujer. Santa Rosa del Perú. La fuerza del natural*. Ed. por Marcella Trambaioli, María Luisa Lobato, María Ortega, Miguel Zugasti, Alejandro García Reidy. Kassel: Edition Reichenberger, vi, pp. 670
- Nadal, Antoni (2015). *Estats d'inquietud. Obra poètica*. Palma (Illes Balears), pp. 201
- Plaza-Agudo, Inmaculada (2015). *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 318
- Poletti, Syria (2016). *Strano mestiere. Cronaca di una ossessione*. Trad. di Milton Fernández. Milano: Rayuela Edizioni, pp. 289
- Quintana, Lluís (2016). *Caminar per la vida vella. La memòria involuntària en la literarura i l'art*. València: Universitat de València, pp. 347
- Sainz González, Eugenia; Solís García, Inmaculada; Del Barrio de la Rosa, Florencio; Arroyo Hernández, Ignacio (eds.) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 431
- Simbor i Roig, Vincent (ed.) (2015). *Ironies de la Modernitat. La ironia del Modernisme al Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 276.
- Salinas, Pedro; Guillén, Jorge (2016), *Epistolario. Correspondencia con León Sánchez Cuesta 1925-1974*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 479
- Zarco, Julieta (2016). *Treinta años de cine, política y memoria en la Argentina, 1983-2013*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 174

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia

